

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM
PSICOLOGIA SOCIAL
MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

MICHELLE PRATA GALVÃO

NOTAS SOBRE O HERÓI CONTEMPORÂNEO E
OS LIMITES DO DISCURSO TERAPÊUTICO

São Cristóvão - SE
Setembro 2015

MICHELLE PRATA GALVÃO

Notas sobre o herói contemporâneo e
os limites do discurso terapêutico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Centro de Ciências de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Leal Cunha.

São Cristóvão - SE

Setembro 2015

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Galvão, Michelle Prata
G182n Notas sobre o herói contemporâneo e os limites do discurso
 terapêutico / Michelle Prata Galvão ; orientador Eduardo Leal
 Cunha. – São Cristóvão, 2015.
 112 f.

 Dissertação (mestrado em Psicologia Social) – Universidade
Federal de Sergipe, 2015.

1. Psicologia social. 2. Heróis na comunicação de massa. 3.
Subjetivação. 4. Personagens e características. I. Cunha, Eduardo
Leal, orient. II. Título.

CDU 316.6:159.983.363

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida e aprovada em ____/____/____, pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Eduardo Leal Cunha
UFS

Prof. Dr. Daniel Menezes Coelho
UFS

Dr^a. Leila Maria Bruck Ripoll



Esta pesquisa é realizada com o apoio financeiro da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

*A minha mãe,
fonte inesgotável de
amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio financeiro.

Agradeço ao professor Eduardo por me acompanhar por todos esses anos na minha jornada pela psicologia. Ainda que a duras penas, aprendi muitas coisas valiosas, as quais estou certa de que levarei comigo por toda vida. Obrigada por acreditar no meu potencial e por todas as oportunidades oferecidas a mim, definitivamente eu não estaria aqui hoje se não fossem por suas orientações e, até mesmo, por suas “chicotadas”.

Agradeço ao professor Daniel por toda a atenção e carinho com que sempre me tratou ao longo da graduação e da pós. Obrigada também por aceitar o convite para participar de mais essa banca.

Agradeço a Leila por aceitar fazer parte da banca de defesa, mesmo que de última hora.

Agradeço ao professor Celso pelos *insights* oferecidos na banca de qualificação. Obrigada também por tornar um momento de tensão em uma conversa descontraída.

Agradeço também a Majô por sempre estar disposta a me trazer de volta à realidade nos momentos em que tudo parece estar inalcançável. Obrigada por me mostrar, mais uma vez, que as piores limitações são aquelas que impomos a nós mesmos.

Agradeço aos meus pais pelo apoio, pela preocupação e pela prontidão em me ajudar a resolver os percalços da vida. Obrigada por, apesar dos apesares, sempre fazerem com que eu me sinta amada.

Agradeço a Marcel, cuja ajuda surgiu de forma inesperada e sem a qual esse trabalho definitivamente não seria o mesmo. Obrigada pelos cafés e por segurar na minha mão quando tudo parecia estar desmoronando.

Agradeço aos amigos – Sarah, Adriana, Thatianne e Artur – por sempre estarem dispostos a me ouvir e me ajudar. Obrigada também pelos momentos de risadas, descontração e “gordices” que tornam a vida tão mais leve.

Agradeço ainda a todos que, direta ou indiretamente, ajudaram-me a chegar até aqui.

*There is nothing to writing.
All you do is sit at your typewriter
and bleed. (Ernest Hemingway)*

RESUMO

A pesquisa em questão surgiu a partir da observação que o perfil dos protagonistas de séries televisivas de grande sucesso na última década é, à primeira vista, bastante distinto daquele que comumente associamos aos mocinhos da TV. São personagens contemporâneos descritos com frequência como complicados, infelizes e moralmente incorretos. Descrição que os distancia fortemente dos atributos comumente associados à palavra herói: grandeza, honra, força, caráter, sabedoria, destreza, valor, liderança. Com o intuito de compreender a possibilidade de emergência e de popularização desse novo perfil, além de averiguar se realmente há algo que distingue o dos heróis anteriores buscou-se traçar a trajetória do herói na história da humanidade, desde seu nascimento com o mito até sua atual consolidação. A fim de ilustrar o perfil de herói em questão, o trabalho apresenta análises de dois personagens contemporâneos que o materializam, a saber, Tony Soprano de *Família Soprano* e Walter White de *Breaking Bad*. Finalmente, essas análises são articuladas ao discurso terapêutico, fundado na narrativa do sofrimento. Considerando as condições sócio históricas que possibilitaram o surgimento e a consolidação do discurso terapêutico, bem como elementos que apontam para um certo esgotamento do mesmo, enquanto um discurso de subjetivação privilegiado.

Palavras-chave: herói; contemporaneidade; discurso terapêutico; narrativa do sofrimento; modos de subjetivação.

ABSTRACT

The following research emerged out of the remark that the main characters from major success TV shows for the last decade are – at first sight – quite unlike from what we usually comprehend as television’s “good guys”. They are contemporary beings frequently portrayed as complicated, unhappy and morally wrong. This description strongly separates them from attributes normally connected to the word “hero”: greatness, honour, strength, character, wisdom, dexterity, value, leadership. On behalf of understanding the possibility of the emergence and the popularization of this profile, and also to investigate if truly exists something distinguishing those from ulterior heroes, the hero’s trace was sought into humanity’s history, since its birth as a myth until its present consolidation. For the purpose of limning this profile, the current paper presents the analysis of two contemporary characters, videlicet, Tony Soprano, from *The Sopranos*, and Walter White, from *Breaking Bad*. At last, these analyses are articulated within the therapeutic discourse supported by suffering’s narrative. Considering the socio-historical conditions which allowed therapeutics’ discourse appearance and consolidation, as well as elements pointing at its ‘exhaustion’ while (being) a privileged subjectification discourse.

Keywords: hero; contemporaneity; narcissism; therapeutic discourse; narrative of suffering; modes of subjectivity.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| Resumo..... | ix |
| Abstract..... | x |
| | |
| Introdução..... | 12 |
| | |
| Capítulo 1. Múltiplas facetas do herói..... | 20 |
| 1.1 O herói mitológico..... | 21 |
| 1.2 O herói histórico..... | 31 |
| 1.3 O herói literário..... | 33 |
| 1.4 O herói contemporâneo..... | 39 |
| | |
| Capítulo 2. Vilões que são mocinhos..... | 45 |
| 2.1 Tony Soprano: o chefe da máfia angustiado..... | 46 |
| 2.1.1 Andarilhos infelizes..... | 53 |
| 2.2 Walter White: o chefe de família implacável..... | 60 |
| 2.2.1 A construção de Heisenberg..... | 64 |
| 2.2.2 <i>Ozymandias</i> , o rei dos reis..... | 70 |
| | |
| Capítulo 3. Nossos novos heróis e os limites do discurso terapêutico | 75 |
| 3.1 Do capitalismo afetivo ao discurso terapêutico..... | 78 |
| 3.2 O triunfo do sofrimento..... | 81 |
| 3.3 A derrocada do sofrimento..... | 88 |
| | |
| Considerações Finais..... | 98 |
| | |
| Referências Bibliográficas..... | 101 |
| | |
| Anexo | |
| <i>101 Best Written TV Series</i> | 108 |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem o intuito de questionar as configurações da figura do herói na contemporaneidade e seu contexto de emergência, bem como o impacto disso nos processos de subjetivação. É digno de nota que o perfil do herói eleito como figura de destaque desta pesquisa é aquele que se materializa em personagens televisivos hollywoodianos, mais especificamente, como veremos a seguir, num tipo de protagonista – nomeado por muitos de “anti-herói” – que se popularizou nos seriados americanos da década de 90 aos dias atuais.

O herói atravessa os tempos numa sobrevivência surpreendente. Essa afirmação (FEIJÓ, 1984, p. 10), a princípio, refere-se à trajetória do herói na história da humanidade, desde a época onde mito se misturava com realidade, passando pela separação entre história e literatura até sua consolidação contemporânea com a indústria cultural. É possível afirmar que tal proposição também se aplica a nossa história de vida individual. Desde a infância, quando veneramos nossos pais, passando pela adolescência e até a vida adulta, somos atraídos pelo herói. Convém sublinhar que o herói não é necessariamente um alienígena praticamente indestrutível com poderes fantásticos e inigualáveis – como, por exemplo, o *Superman* – ele se materializa também em pessoas reais, em grandes homens e mulheres que tiveram influência decisiva em seus respectivos campos de atividade (Hook, 1945) – aqui podemos incluir Leonardo da Vinci, Albert Einstein, Marie Curie, e por que não, Sigmund Freud.

Conforme mencionado, o herói visado pela pesquisa não está nos antigos mitos nem em histórias de pessoas reais, ou seja, temos em vista os heróis *representados*. O trabalho visa diz respeito a uma gama de protagonistas de seriados americanos que se tornaram populares nas duas últimas décadas: “criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas, profundamente humanas” (MARTIN, 2014, p. 21). Figuras que estão longe de serem lembradas pelos atributos comumente associados à palavra herói: grandeza, honra, força, caráter, sabedoria, destreza, valor, liderança.

Há diversos protagonistas contemporâneos que se encaixam neste novo perfil: o chefe de família e da máfia Tony da *Família Soprano* (1999-2007), os excêntricos irmãos Fisher e sua funerária em *A Sete Palmas* (2001-2005), o psicopata justiceiro *Dexter* do seriado de mesmo nome (2006-2013), o publicitário fracassado Don Draper de

Mad Men (2007-2014), o pai de família e químico excepcional Walter White de *Breaking Bad* (2008-2013), entre tantos outros.

Não devemos subestimar a importância de nos voltarmos para o estudo das produções televisivas pois, tal como Al Gini (2004) aponta, a televisão possui uma presença praticamente onipresente em nossas vidas. Segundo o autor, o *New York Times* indica que o aparelho está presente em 98% das casas dos norte-americanos, isso sem mencionar sua constante presença na nossa vida pública também em locais como restaurante, bares, aeroportos, etc. A televisão marca sua presença a fim de informar, entreter ou no mínimo distrair as pessoas. Mesmo um observador pouco atento pode perceber que tal realidade não está distante do que vivemos aqui no Brasil, onde é raríssimo não ter uma TV em casa, ou no restaurante, ou no consultório médico, etc.

Al Gini (2004) completa que tamanha repetição e onipresença têm impacto naquilo que ele chama de nossa “consciência”. Segundo ele, “gostemos ou não, de *Mr. Roger’s Neighborhood*¹ a *Seinfeld* a *Friends* a *Sex and the City*, a TV nos bombardeia com mensagens, regras de boas maneiras, metáforas e *modelos de realidade*” (GINI, 2004, p. 7, grifo nosso). Apesar de não concordarmos com a utilização do termo consciência nesse contexto, não podemos negar que Al Gini (2004) acerta em sua interpretação da televisão enquanto uma tecnologia que fornece modelos de conduta para o sujeito contemporâneo.

Alguns podem questionar que com o advento da internet, a televisão teria perdido espaço significativo na vida das pessoas. Contudo, acreditamos que a internet e sua possibilidade de realizar *downloads* dos conteúdos televisionados popularizou ainda mais essas produções, especialmente em relação aos programas dos canais da TV paga aos quais, antigamente, apenas assinantes possuíam acesso. Assistimos inclusive a um fenômeno recente, a busca de adaptação da televisão à internet. Diante dessa nova tecnologia, os executivos estão divididos entre combater a nova ordem e tentar se adaptar a ela. O combate se dá por meio de tentativas de tornar ilegais ações de compartilhamento de dados, tal como acompanhamos com a prisão do criador do site *Megaupload* em janeiro de 2012² e com as sucessivas tentativas de tirar do ar a plataforma *The Pirate*

¹*Mr. Roger’s Neighborhood* foi um programa televisivo Americano voltado para o público infantil que ficou em exibição por mais de 30 anos. Fonte: IMDB.

²Fonte: Estadão.

*Bay*³. Entre as tentativas de adaptação, os canais da TV paga lançaram os serviços de *streaming*, um serviço de transmissão instantânea de dados que permite ao usuário ter acesso *online* ao conteúdo da programação sem, contudo, armazená-lo. Seguindo esse mesmo princípio, foram fundadas empresas que oferecem o serviço da TV diretamente pela internet, ou seja, seus assinantes possuem acesso a um variado catálogo de filmes e séries da TV para assistir na hora que quiser e quantas vezes preferir, desde que tenha uma velocidade mínima de acesso à internet. Mais acessível financeiramente do que a TV paga, e com tamanha comodidade, esse serviço é o que mais cresce atualmente. Acredito que o exemplo mais conhecido seja a *Netflix*, que mundialmente possui mais de 60 milhões de usuários⁴.

Voltemos agora aos nossos personagens controversos. Na série *Família Soprano*, acompanhamos a vida de Tony Soprano, um americano descendente de italianos, pai de família e chefe da máfia de New Jersey. Durante uma festa em sua casa, sofre um desmaio sem nenhum motivo aparente. Após uma bateria de exames, nenhuma causa física para o seu mal-estar é encontrada pelo médico de sua família. Tony é, então, encaminhado para a Dra. Melfi, psiquiatra e terapeuta. A história se desenrola entre as consultas terapêuticas de Tony e as relações dele com sua família e com seu trabalho. Estamos diante de um herói que escapa do esperado no mínimo de três maneiras. Em primeiro lugar, nosso protagonista é um mafioso, ou seja, um bandido, um transgressor da lei; um indivíduo que se destaca daqueles ao seu redor não pelo seu caráter ou por suas virtudes, mas sim por suas habilidades em agiotagem, chantagem, lavagem de dinheiro e até assassinato. Esse herói não está preocupado em fazer a justiça prevalecer ou em agir corretamente, mas em tornar seu negócio mais lucrativo. Em segundo lugar, nosso protagonista não se apresenta como herói poderoso, como indivíduo que tem tudo sob controle, mas sim como humano demasiado humano, chegando até a atuar essa perda de controle em forma de ataques de pânico. Por fim, nosso protagonista não é reconhecido como “o tal” pelas pessoas ao seu redor, muito pelo contrário, é tratado com pouca paciência pelos filhos e sofre duras críticas das mulheres em sua vida, sua mãe e sua esposa.

³Fonte: Tecnoblog.

⁴Fonte: Olhar digital.

Convém destacar que Tony Soprano já é considerado pelos estudiosos e pelos críticos da indústria cultural como o paradigma do novo tipo de herói das séries televisivas: “todo anti-herói obscuro dos dramas da TV que você ama hoje existe porque, como o mafioso ocasionalmente benevolente que ele era, Tony Soprano permitiu-lhes existir”⁵. Walter White, por sua vez, é visto como a radicalização de Tony, ou seja, é percebido como um personagem que leva ao extremo as características controversas apresentadas pelo mafioso. Por essas razões, selecionamos ambos os personagens como objeto de estudo da presente dissertação.

Antes de prosseguir, convém pontuar que a título deste trabalho, não é relevante se aprofundar nas distinções entre as nomenclaturas herói e anti-herói, pois conforme a definição de Pavis (2007), podemos observar no verbete *anti-herói* que este se trata de um tipo de herói, o qual se consolida no final do século XIX e é caracterizado por ser habitado por contradições e estar inserido numa história que o determina mais do que ele se dá conta. Dito de outra forma, todo anti-herói é um herói. Além disso, no verbete *herói*, o autor afirma que a definição de herói está diretamente relacionada à identificação do público ante o personagem: “é herói aquele que dizemos que é” (PAVIS, 2007, p. 193). À vista disso, concluímos que a partir do momento em que os personagens, objeto de nosso interesse nessa empreitada, despertam identificação nos telespectadores somos autorizados a nos referir a eles como heróis.

Segundo Sepinwall (2013), outros shows que precederam esta série tornaram a revolução possível, contudo foi esse bando de “teimosos, ignorantes e projetos miseráveis de seres humanos” personificados pelos mafiosos de New Jersey que mostraram ao mundo que algo de especial estava acontecendo com as produções televisivas. Até então uma das prerrogativas básicas dos programas era ter como protagonista um personagem amável e simpático, que poderia até ter uma leve sugestão contrária a isso, desde que fôssemos lembrados frequentemente de que no fundo ele tem um bom coração. Todavia, quando falamos em Tony Soprano, como veremos adiante, tal bondade do seu âmago é, no mínimo, questionável para não dizer praticamente inexistente. Não à toa David Chase, roteirista de Família Soprano, levou anos para que alguma emissora de TV bancasse comprar o piloto dessa série. Segundo Sepinwall (2013),

⁵Tradução livre do texto encontrado em Vulture.

o roteirista costumava fazer a piada de que a única forma que Tony Soprano seria aceito pelos canais mais conservadores era se no fim das contas ele fosse um agente do FBI infiltrado na máfia de New Jersey, ou seja, se no fundo, no fundo, ele fosse um bom moço.

Em *Breaking Bad*, por sua vez, acompanhamos a vida de Walter White, um típico americano, pai de família e professor de química de uma escola pública, além de caixa num lava-jato, em Albuquerque, Novo México. Ao completar 50 anos, preso a uma vida de poucos luxos e grandes dificuldades financeiras, descobre-se acometido por um câncer de pulmão inoperável com expectativa de vida máxima de dois anos, a depender do desenrolar da quimioterapia. É então que começa sua transformação. Cansado do chefe que o explora, pede demissão em meios a palavrões. Irritado com adolescentes que fazem piada de seu filho, revida batendo em um deles. Frustrado com suas dificuldades financeiras resolve aplicar seus conhecimentos enquanto químico na fabricação de metanfetamina. Com isso, financiaria seu tratamento de saúde e garantiria estabilidade financeira para sua família quando partisse. Mais uma vez, nosso herói se distancia do tradicionalmente esperado.

Com o intuito de averiguar a probidade da suposição de que esses novos protagonistas da TV têm realmente ganhado mais espaço nas produções, recorreu-se à internet. Por meio de pesquisas *online*, foram encontrados dados que apontam na direção da popularização de séries protagonizadas por personagens não tão bonzinhos quanto o geralmente esperado. Os critérios utilizados na busca foram o de popularidade entre fãs americanos e brasileiros e premiações concedidas pela crítica e pela própria indústria hollywoodiana.

A fim de explorar a popularidade entre fãs, foi feita uma busca no site Google por palavras-chaves como: “séries mais assistidas”, “*best series of all time*” e variações. Entre as listas mais interessantes foram encontradas essas que seguem abaixo.

O site IMDb (*Internet Movie Data Base*) é uma plataforma feita por fãs e para fãs que reúne uma enorme coleção de informações sobre filmes e programas televisivos⁶, cujas produções listadas são classificadas pelos próprios usuários. Na lista

⁶Fonte: Google Sites.

intitulada *Highest Rated TV Series* (seriados televisivos mais bem votados), *Breaking Bad* e *Família Soprano* tiveram uma média de 9,6 e 9,3 de 10 respectivamente⁷.

Entre os sites/blogs mais acessados sobre essa temática por brasileiros estão: *Ligados em Série*, *Omelete*, *Spoiler Tv*, *Pausa para Nerdices*, entre outros. Em uma parceria com jornalistas de mais uma dezena de sites frequentados por fãs, o *Ligado em Série* divulgou uma lista das “100 melhores séries da história”⁸. Nesse *ranking* feito por jornalistas brasileiros, nossas séries em pauta ocuparam as seguintes colocações: *Breaking Bad* 2º lugar, *Família Soprano* 4º lugar.

Ainda sobre a popularidade desse tipo de herói entre o público, há mais um dado expressivo a respeito da *Família Soprano*. Desde a exibição de sua 5ª temporada até o ano passado, cinco anos depois da exibição do seu último episódio, *Família Soprano* era a série de maior audiência produzida pelo canal HBO contando com mais de 14 milhões de telespectadores⁹ apenas no ano de 2004. Esse número já havia atingido a marca de 18,6 milhões dois anos antes em 2002. Até o ano passado, os mafiosos ocupavam a posição de série de maior sucesso do canal pago, no entanto esse ano foram ultrapassados *Game of Thrones*, série ainda em andamento¹⁰. É interessante notar que na época da exibição de *Família Soprano* não contávamos com novas tecnologias que facilitam o contato das pessoas com os seriados da TV paga, tais como gravações (DVR) que permitem assistir o show em outros horários e exibições através do serviço de *streaming* HBOGo. Desta forma, a audiência da *Família Soprano* é realmente notável.

Entre os prêmios utilizados como referência estão: o *Golden Globes Awards* e o *Primetime Emmy Awards*, por serem os eventos de maior visibilidade. Considerado o maior prêmio da crítica, o *Golden Globe Awards*, conhecido por nós como Prêmio Globo de Ouro, é entregue anualmente a filmes do cinema e a programa de TV desde 1944. O *Primetime Emmy Awards*, por sua vez, surgiu em 1949 e é considerado o Oscar da televisão. Ao contrário do primeiro prêmio, que é escolhido entre jornalistas, o *Emmy* é atributo da Academia de Artes & Ciência Televisivas, ou seja, é um prêmio de Hollywood para Hollywood.

⁷Fonte: IMDB.

⁸Fonte: *Ligado em Série*.

⁹Fonte: Vulture.

¹⁰Fonte: *Minha Série*.

Durante seus nove anos de exibição, *Família Soprano* foi indicada a mais de 200 prêmios, ganhando 92 deles¹¹. Dentre esses prêmios, foi nomeado a 18 *Golden Globe Awards* e ganhou 5 deles, inclusive em categorias como melhor série dramática em 2003 e melhor ator de série dramática em 2000 para James Gandolfini, o ator que interpreta Tony. Já no *Primetime Emmy Awards*, recebeu mais de 90 indicações e levou 21 estatuetas, entre elas melhor série dramática em 2004 e 2007, melhor ator de série dramática por três vezes e melhor roteiro por seis anos seguidos.

Já *Breaking Bad*, em seis anos de exibição, teve 191 indicações e ganhou 116 prêmios¹². Somente em 2014, ganhou dois *Globe Awards* -- melhor série televisiva e melhor ator --, além de seis *Primetime Emmy Awards* -- entre eles, melhor ator, melhor ator coadjuvante, melhor roteiro, melhor série dramática. Ainda em relação ao Emmy, ao longo de suas temporadas, teve 27 indicações e ganhou 16 estatuetas. Bryan Cranston, ator que interpreta Walter White, ganhou por três anos seguidos. Outro dado interessante encontrado foi que no *People's Choice Awards*, premiação voltada para a cultura pop americana cujo critério de escolha é a votação pelos fãs no site do evento, a série em questão ganhou em 2014 na categoria de “série que os fãs mais sentem falta”.

Há ainda uma homenagem interessante de ser citada, apesar de pouco divulgada a nível mundial. Trata-se do prêmio de melhores roteiristas, escolhido pelos próprios roteiristas hollywoodianos -- *Writers Guild of America* (Sindicato de Roteiristas de Hollywood). Segundo essa associação de roteiristas, a Família Soprano é a série mais bem escrita dos últimos tempos. *Breaking Bad*, por sua vez, está em 13º lugar do *raking* no qual constam 101 séries¹³. A lista completa pode ser vista no Anexo 1.

A partir desses dados, concluímos que de fato nossos personagens pouco heroicos estão conquistando cada vez mais espaço nas nossas casas. Não só nas nossas salas, mas também entre os realizadores desse tipo de programa e entre a crítica. A questão é: o que mudou? O que torna esses personagens tão populares atualmente? Tais perfis heroicos são uma novidade ou já existem há muito?

O primeiro capítulo, intitulado *Múltiplas facetas do herói*, tem como objetivo apresentar o objeto de pesquisa, a saber, o herói contemporâneo hollywoodiano, mais

¹¹Fonte: IMDB.

¹²Fonte: Idem.

¹³Fonte: Omelete.

especificamente aquele dos seriados televisivos americanos exibidos do final da década de 90 aos dias atuais. À primeira vista, houve mudanças no perfil da figura heroica apresentada ao espectador, o que nos levar a questionar se, quando observadas de perto, tais mudanças realmente ocorrem ou se essa figura controversa já figurava no nosso imaginário. A fim de analisarmos continuidades e descontinuidades atribuídas ao herói ao longo da história, retomamos o seu nascimento nas narrativas míticas, seguido pela desvalorização gradativa desse tipo de narrativa em prol de outro tipo centrado em eventos históricos concretos. Posteriormente, abordamos a apropriação dessa figura pelo teatro e pela literatura, com enfoque nas proposições de Freud a respeito do que tais personagens suscitam em nós. Finalmente, a caracterização do herói contemporâneo hollywoodiano é feita a partir do modelo proposto por Vogler (2006), o qual, diga-se de passagem, é profundamente influenciado pela indústria cultural, posto que o contexto sócio histórico onde a figura heroica emerge determina diretamente as nuances assumidas pelo personagem.

Partimos então para o capítulo 2, *Vilões que são mocinhos*. Nesse momento, voltamo-nos para a descrição dos personagens eleitos como paradigma do herói contemporâneo, a saber, os mencionados anteriormente Tony Soprano e Walter White. A partir de relatos de cenas e de interpretações propostas por fãs e estudiosos, buscamos familiarizar o leitor com pontos que nos chamaram a atenção nesses personagens, os quais, em última instância, podem nos ajudar a entender os processos de subjetivação que marcam a contemporaneidade.

Por fim, no capítulo 3, *Nossos novos heróis e os limites do discurso terapêutico*, a partir da análise realizada sobre os nossos protagonistas, buscamos elucidar de que forma a narrativa terapêutica pode ser percebida nos meandros da história de Tony Soprano. Com o auxílio da socióloga Eva Illouz, apresentamos o discurso terapêutico enquanto um novo estilo afetivo marcado pelo sofrimento, ou seja, enquanto um recurso simbólico ao qual o sujeito recorre para lidar com os problemas de sua época, para atribuir sentido a sua vida e às relações consigo mesmo e com os outros. Ao mesmo tempo, observamos os limites e o ultrapassamento de tal discurso sobre o sofrimento nos dias atuais.

CAPÍTULO 1

MÚLTIPLAS FACETAS DO HERÓI

Esse capítulo tem o intuito de acompanhar a trajetória da figura do herói na história da humanidade. É sabido que o herói nasce com o mito, mais precisamente com as histórias dos semideuses da Grécia Antiga. Conforme surgem novos discursos que respondem à empreitada de atribuir sentido ao mundo, o mito perde sua força o que resultou, ao longo do tempo, na associação cada vez mais frequente da figura do herói a pessoas reais. Contudo, é digno de nota que as pessoas são reais de fato, mas seus feitos são contados de forma mítica.

Na literatura, por sua vez, assistimos à passagem do herói divino para o herói humano. Humano no sentido de ser dotado de fraquezas e de falhas, diferentemente da figura anterior dotada de poderes divinos e/ou de capacidades únicas. Com o advento da modernidade e a correlata consolidação do individualismo, as histórias dos heróis passaram a focar uma busca de verdade sobre si culminando com a procura da identidade. Ao contrário do que ocorria anteriormente, os relatos dos feitos não são o principal enfoque.

Na contemporaneidade, o herói focado na busca da identidade se consolida e se vê diante do fenômeno da indústria cultural. Tomado enquanto mercadoria tem suas histórias criadas a partir de modelos e esquemas que visam capturar um público cada vez maior a fim de maximizar o ganho lucrativo da produção. Nesse momento, temos como enfoque os heróis representados pelos meios de comunicação em massa, a saber, o cinema e a televisão. Nota-se que, nas últimas décadas, o perfil desses personagens apresenta algumas características que a priori não eram associadas a eles, tais como, moral questionável, valorização do benefício próprio em detrimento do bem comum, narrativa de vida centrada no sofrimento, recurso ao uso de violência, etc. Começamos pelo herói mitológico.

1.1) O Herói Mitológico

O nascimento do herói se deu com o mito, o qual em linhas gerais, refere-se a uma “narrativa”, um “discurso”, uma “fala” (ROCHA, 1996, p. 4). Não se trata,

contudo, de uma fala qualquer, mas sim de uma narrativa especial que busca dar sentido a uma determinada realidade ou a algum fenômeno da natureza.

Tal forma de conceber o mito, conforme aponta Eliade (1972), é algo relativamente novo. Atualmente o mito é estudado a partir de uma perspectiva bastante diferente daquela do século XIX, visto que até então o mito era considerado uma “fábula”, “invenção” ou uma “ficção”. Nos dias atuais, ao contrário, os estudiosos tendem a designar o mito enquanto uma “história verdadeira” e, nas palavras do autor, “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1972, p. 6).

A melhor definição para mito, na opinião de Eliade (1972, p. 8), é como uma “narrativa de uma criação”, pois relata um acontecimento que se passou nos primórdios. Seus protagonistas geralmente são *Deuses e Entes Sobrenaturais* dotados de poderes sagrados, ou seja, são personagens que se destacam do mundo cotidiano, cujas *façanhas* são tomadas pelos homens arcaicos como *modelos de conduta*. Por isso, o mito é considerado uma narrativa de caráter sagrado e exemplar.

Apesar de sofrer críticas quanto à veracidade, o mito desempenha um importante papel social, principalmente nas sociedades onde é “vivo” no sentido de que “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1972, p. 6). Em outras palavras, o mito tem como função justificar o comportamento, as atividades significativas e a vida para as pessoas das sociedades arcaicas. Daí seu caráter de significativo.

Nota-se que o mito não revela a que se presta imediatamente, ou seja, ele carrega consigo uma mensagem que não está explicitada literalmente. Por conta disso, o mito tem veracidade constantemente questionada, sendo tomado por algo inacreditável e até surreal e ficcional. Com frequência, ouvimos frases como: “Ah! Isso é mito” (ROCHA, 1996, p. 4), tratando a narrativa mítica como algo de menor importância ou até mesmo irrelevante. Para Eliade (1972), o mito pode ser considerado uma “história verdadeira” sim, na medida em que sempre se refere a *realidades*: “o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do mundo aí está para prová-lo; o mito originário da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante” (p. 8).

Rocha (1996), por sua vez, sugere uma abordagem mais pragmática do tema. Se é notório que o mito desempenha funções sociais importantes, convém procurar a “verdade” do mito em outro nível, numa “outra lógica”. Nas palavras dele:

O aspecto principal é que, embora o mito possa não ser verdade, isto não quer dizer que seja sem valor. A eficácia do mito e não a verdade é que deve ser o critério para pensá-lo. O mito pode ser efetivo e, portanto, verdadeiro como estímulo forte para conduzir o tanto o pensamento quanto o comportamento do ser humano ao lidar com realidades existenciais importantes (ROCHA, 1996, p. 5).

Pode-se dizer que com essa colocação, Rocha (1996) procura ir além da função social do mito, abordando um possível papel desempenhado por essa narrativa na economia psíquica do ser humano.

Feijó (1984), por sua vez, propõe mais uma leitura para a discussão sobre a veracidade do mito. O autor completa que o mito funciona enquanto verdade de um povo, como um conjunto de crenças que não só explicam a realidade como também refletem um aspecto que estaria presente em todos os povos: “o medo da mudança”. No contexto dessa proposição, a figura do herói surge como um consolo contra a fraqueza humana diante das mudanças desencadeadas pelas forças naturais, tendo como traço marcante se destacar da média dos homens, graças a um dom ou a valentia.

Retomando a definição de mito proposta por Eliade (1972) enquanto uma “narrativa de criação”, encontramos outro ponto interessante a respeito das funções do mito. Segundo o autor, as narrativas míticas não só explicam a origem do mundo, dos animais, das plantas e dos homens, mas narram também a origem dos acontecimentos primordiais os quais determinaram aquilo que o homem é hoje. Em suas palavras, “[...] o homem, *tal qual é hoje*, é resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*. Ele é mortal, porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal” (ELIADE, 1972, p. 12, grifo do autor).

É interessante observar que o papel desempenhado pelo mito na constituição da história de vida dos homens das sociedades arcaicas foi assumido pela ciência na vida dos homens modernos, mais especificamente pela História. Conforme o autor,

Assim como o homem moderno se considera constituído pela História, o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de um certo número de eventos míticos [...]

Um homem moderno poderia raciocinar do seguinte modo: eu sou o que sou hoje porque determinadas coisas se passaram comigo, mas esses acontecimentos só se tornaram possíveis porque a agricultura foi descoberta há uns oito ou nove mil anos e porque as civilizações urbanas se desenvolveram no antigo Oriente Próximo, porque Alexandre Magno conquistou a Ásia e Augusto fundou o império Romano, porque Galileu e Newton revolucionaram a concepção de universo, abrindo o caminho para as descobertas científicas e para o advento da civilização industrial, porque houve a Revolução Francesa e porque as ideias de liberdade, democracia e justiça social abalaram os alicerces do mundo ocidental após as guerras napoleônicas, e assim por diante.

De um modo análogo, um 'primitivo' poderia dizer: eu sou como sou hoje, porque antes de mim houve uma série de eventos. Mas teria de acrescentar imediatamente: eventos que se passaram nos *tempos míticos* e que consequentemente, constituem uma *história sagrada*, por que os personagens do drama não são humanos, mas Entes Sobrenaturais (ELIADE, 1972, p. 13).

É possível explicar essa mudança na narrativa que utilizamos para nos orientar no mundo através do conceito de esclarecimento proposto pelos filósofos Adorno & Horkheimer (1985). O conceito de esclarecimento abarca "um processo de 'desencantamento do mundo', através do qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela" (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 7). Dito de outra forma, um dos adventos da modernidade foi a racionalização da abordagem do mundo, ou seja, o homem moderno deixa de recorrer a explicações anímicas para explicar a origem do mundo e de si mesmo, passando a se utilizar de leis científicas determinantes e invariáveis. A partir disso, o homem recorrerá cada vez mais à ciência em busca não só de modos de narrar sua origem, como também de modelos de como se comportar.

Convém pontuar que tal mudança não se deu repentinamente, os mitos foram perdendo seu poder de encantamento aos poucos. Eliade (1972) afirma que desde os tempos de Xenófanes (cerca de 565-470) – filósofo grego que critica a concepção de divindade expressa pelos mitos descritos por Homero e Hesíodo –, os gregos foram despojando o *mythos* de todo valor religioso e metafísico em favor do *logos*. Desde então, o mito é associado por muitos a “tudo aquilo que não pode realmente existir”.

Além disso, a emergência do discurso científico, de forma alguma, exclui a existência de aspectos do pensamento mitológico. Inclusive, segundo Adorno & Horkheimer (1985), a ciência compartilha alguns modos de funcionamento similares àqueles encontrados nos mitos, como, por exemplo, uma ânsia por dominar a natureza. Segundo Eliade (1972), “a ‘história’ narrada pelo mito constitui um ‘conhecimento’ [...] acompanhado de um poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade” (p. 14).

Dentre as diversas mitologias, segundo Feijó (1984), a presença do herói se faz mais marcante na grega, a qual nos conta a história do relacionamento entre os deuses, os homens e os semideuses, filhos do encontro entre um deus e um mortal. É interessante observar que, nessas histórias, os semideuses fazem o papel de heróis, apesar de mortais possuem características divinas e poderes especiais; enquanto os deuses possuem características humanas como vícios e virtudes.

Outra questão que surge frequentemente nos estudos sobre o mito diz respeito à sua origem: seria o mito baseado na realidade ou apenas um produto da imaginação humana? Para alguns, o mito se baseia numa história real e o herói seria uma pessoa que se destacava dos seus contemporâneos e, por isso, foi dotado de poderes especiais pela imaginação popular. Outros defendem que os heróis são de fato deuses decaídos, ou seja, antigos deuses que teriam perdido sua condição divina. Tal questionamento, contudo, é irrelevante para nós na medida em que consideramos mais interessante o papel social do mito do que sua realidade concreta.

Mais uma questão que levanta a curiosidade dos estudiosos desse assunto se refere à semelhança entre diversos mitos de sociedades distintas e de épocas diferentes que nunca tiveram contato entre si. Nas palavras do autor:

Como, então, se explica o fato de que estudos em sociedades “arcaicas” ainda existentes, e que nunca leram um livro de história grega, nem lá estiveram, apresentam em seus mitos heróis com outros nomes, mas com características muito próximas dos mitos antigos, sejam gregos ou não? (FEIJÓ, 1984, p. 18).

O autor afirma ainda que isso ocorre porque os mitos são *universais*. É digno de nota que esse é um ponto em comum entre os diversos estudiosos do fenômeno das narrativas mitológicas, pois praticamente todos apontam para a universalidade dos mitos. Tal conclusão é ancorada em conceitos da psicanálise, tais como os sonhos, o inconsciente coletivo e os arquétipos. Feijó (1996, p. 20) propõe que as semelhanças entre os mitos não estão fora, mas dentro do homem, pois “a criação e sobrevivência do mito é obra do inconsciente que se torna parte da vida cultural de um povo”. Nota-se como as leituras sobre os mitos se tornam cada vez mais psicológicas.

Entre os autores que defendem esta hipótese destaca-se Campbell (2007), estudioso do mito e das religiões que propõe a existência do *monomito*, conceito através do qual o autor nos apresenta aquilo que considera uma *fórmula mitológica universal sobre a aventura do herói*. Tanto Campbell (2007) quanto Feijó (1996) apoiam a universalidade dos mitos em teorias psicanalíticas, a saber, os estudos freudianos sobre os sonhos enquanto via régia do inconsciente e os conceitos junguianos de inconsciente coletivo e de arquétipos. Destacamos Campbell (2007), pois como veremos adiante, suas ideias influenciam diretamente autores e roteiristas que se voltam sobre o perfil do herói contemporâneo.

No geral, este autor se propõe a “desvelar algumas verdades que nos são apresentadas sob o disfarce das figuras religiosas e mitológicas” (CAMPBELL, 2007, p. 11). Para compreender a linguagem simbólica utilizada para tal disfarce, o autor afirma que o melhor instrumento é a psicanálise. A partir de uma extensa compilação de mitos e contos folclóricos, o autor pretende demonstrar que algumas verdades básicas têm servido de parâmetros para o homem independente da tradição na qual ele esteja inserido – ocidental ou oriental, modernas ou antigas e primitivas. O autor não nega a existência de diferenças entre as inúmeras mitologias, porém enfatiza que quando observadas de perto, tais diferenças são ínfimas comparadas às semelhanças, assim como o dito popular “a verdade é uma só, mas os sábios falam dela sob muitos aspectos”.

Para o autor, a existência de mitos é um fenômeno universal e atemporal: “em todo mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido”, isso porque seus símbolos são “produções espontâneas da *psique*” humana (CAMPBELL, 2007, p. 15). Além de universal e atemporal, segundo o autor, os mitos são os alicerces dos demais produtos possíveis das atividades humanas, tais como,

as religiões, filosofias, artes, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e até os sonhos.

Esse enigma da universalidade e atemporalidade dos mitos é analisado por diversas disciplinas como, por exemplo, arqueologia e etnologia, mas a maior contribuição, na opinião do autor, é feita pela psicanálise e suas descobertas clínicas. Segundo ele, os estudos de Freud e Jung demonstram, sem sombra de dúvidas, que

[...]os *heróis* e os feitos do mito mantiveram-se vivos até a época moderna. Na ausência de uma mitologia geral, cada um de nós tem seu próprio panteão do sonho – privado, não reconhecido, rudimentar e, não obstante, secretamente vigoroso” (CAMPBELL, 2007, p. 16, grifo nosso)

Para o autor, os mitos desempenham papel fundamental na economia psíquica do ser humano, podendo inclusive ser a ponte que nos separa da saúde e da doença, doença aqui no sentido de estagnação na vida mental infantil mesmo depois de atingir a idade adulta. Em suas palavras:

A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás. Com efeito, pode ser que a incidência tão grande de neuroses em nosso meio decorra do declínio, entre nós, desse auxílio espiritual efetivo. Mantemo-nos ligados às imagens não exorcizadas da nossa infância, razão pela qual não nos inclinamos a fazer as passagens necessárias da nossa vida adulta (CAMPBELL, 2007, p. 21)

Outros autores são partidários dessa noção do mito como narrativa fundamental para lidarmos com conflitos interiores, a exemplo de Corso e Corso (2006) que tomam como atualizações das narrativas míticas os contos de fadas. Segundo esses autores, há muito os contos de fadas são reconhecidos como fundamentais para as crianças ao passo que fornecem ferramentas simbólicas capazes de ajudá-las a lidar com os próprios conflitos psíquicos inconscientes, pois "contar histórias não é apenas um jeito de dar prazer às crianças: é um modo de ampará-las em suas angústias, ajudá-las a nomear o que não podia ser dito, ampliar o espaço da fantasia e do pensamento" (CORSO & CORSO, 2006, p. 16).

Esta linha de pensamento, no que diz respeito aos contos de fadas, foi inaugurada pelo psicanalista Bettelheim (2002), referência no estudo da importância dos contos tradicionais para a construção e desenvolvimento da subjetividade humana. Em suas palavras:

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir, ao mesmo tempo, significados manifestos e encobertos - passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado (BETTELHEIM, 2002).

Segundo o autor, essas narrativas proporcionam meios para que a criança encontre significado em sua vida, pois a linguagem simples dos contos estimula a imaginação dela na direção daqueles conflitos que ela desconhece de maneira consciente, mas compreende inconscientemente. Ao mesmo tempo, esses contos ofereceriam exemplos de soluções para os conflitos, oferecendo novas dimensões à imaginação.

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento - superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas [...] - a criança necessita entender o que está se passando dentro do seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão e com isto, a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados - ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da história em resposta a pressões inconscientes. Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias inconscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo (BETTELHEIM, 2002).

Antes de prosseguirmos com as colocações de Campbell (2007), convém enfatizar que este autor, assim como Bettelheim (2002) e Corso e Corso (2006), abordam o mito a partir de uma perspectiva psicologizante. É imprescindível destacar esse ponto, na medida em que essa tendência se articula diretamente com os elementos centrais da figura do herói contemporâneo. Além disso, a psicologização é observada também nos modos de subjetivação do indivíduo moderno, marcado pela interiorização e pelo individualismo psicológico, como veremos no capítulo 3.

Retomando Campbell (2007), as ferramentas simbólicas encontradas nos mitos e em atualizações são tão essenciais que quando elas não nos são fornecidas a partir do “exterior”, nosso “interior” busca suprir essa carência através dos sonhos. Tanto o mito quanto o sonho, conforme o autor, simbolizam a dinâmica da *psique*, a distinção entre eles é que, nos sonhos, o conteúdo é influenciado pelas particularidades do sonhador, ao passo que, nos mitos, as questões apresentadas têm serventia direta para toda a humanidade.

Antes de apresentar sua proposta sobre a definição de herói, o autor fala de uma figura que têm muito em comum com alguns elementos apresentados pelo herói contemporâneo, como veremos mais adiante. A partir da lenda do rei Minos e o labirinto, o autor nos apresenta a figura “monstro-tirano” personificada pelo rei. Resumidamente falando, o rei Minos foi castigado pelos deuses com o nascimento de uma criança parte homem parte touro, ou seja, um minotauro. Ele foi castigado por ter convertido um “evento público em proveito próprio”, quando se espera do rei uma postura que deveria ser a oposta, ou seja, enquanto soberano a obrigação do dever era colocar os interesses do povo acima dos seus próprios. Desta forma, a figura do monstro-tirano é caracterizada por ser colecionadora do benefício geral, ou seja, de tomar para apenas para si aquilo que seria benefício de todos.

É o monstro ávido pelos vorazes *direitos do “meu e para mim”*. A *ruína* que atrai para si é descrita na mitologia e nos contos de fadas como generalizada, alcançando todo o seu domínio. Esse domínio *pode não ir além de sua casa, de sua própria psique torturada ou das vidas que ele destrói com o toque de sua amizade ou assistência*, mas também pode atingir toda a sua civilização.
[...]

O *ego inflado* do tirano é uma *maldição para ele mesmo e para o seu mundo* – pouco importa quanto seus negócios pareçam prosperar. Auto aterrorizado; dominado pelo medo; alerta contra tudo, para enfrentar e combater as agressões do seu ambiente – que são, primariamente, reflexos dos incontroláveis impulsos de aquisição que se encontram em seu próprio íntimo –, o gigante da *independência auto conquistada* é o mensageiro do desastre do mundo, muito embora, em sua mente, ele possa estar convencido de ser movido por intenções humanas (CAMPBELL, 2007, p. 25, grifo nosso).

Dito isso, o autor afirma que o herói é aquele que, ao invés de “independência auto conquistada”, caminha na direção da “submissão auto conquistada”. Submissão ao quê exatamente o autor não deixa claro, mas ele chama a atenção para a importância de

“anular as recorrências ininterruptas da morte”. O primeiro passo para se afastar dessas recorrências e retomar o trabalho de criação é enfatizar o mundo interno em lugar do mundo externo. Em suas palavras:

[...] a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) (CAMPBELL, 2007, p. 27).

Podemos observar nessas colocações do autor um movimento de individualização e de interiorização da figura do herói. Podemos, inclusive, constatar que a dimensão psicológica ganha lugar privilegiado na caracterização do herói feita por Campbell (2007). Outros autores definem o herói mítico e até os épicos e os trágicos, a partir da ênfase em atos realizados, em façanhas heroicas, privilegiando a relação deles com os outros e com a comunidade, não consigo mesmos.

Campbell (2007) afirma que herói, nascido nos mitos e atualizado nas histórias atuais, é aquele que é capaz de voltar-se para si mesmo a fim de superar conflitos interiores provavelmente originados na infância. Segundo ele, “o herói [...] é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e alcançou formas normalmente válidas, humanas”. Em outras palavras, nesse contexto, herói é aquele que consegue se curar de seus fantasmas infantis.

Se a primeira tarefa é voltar-se para o mundo interior e conquistar o desconhecido em si mesmo, conforme o autor, a segunda tarefa é retornar ao mundo exterior e ensinar as lições aprendidas nesse trabalho de autodescoberta e autoconhecimento. O herói, então, oferece-nos auxílios simbólicos sobre como superar as dificuldades da vida. Segundo o autor, “[...] nem sequer teremos que correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói” (CAMPBELL, 2007, p. 31).

Seja na tradição Oriental ou nas histórias bíblicas ou na tragédia grega ou no romance moderno, segundo o autor, a aventura do herói costuma seguir o padrão descrito

acima, que pode ser resumida na fórmula representada nos rituais de passagem “separação-iniciação-retorno”. Com variações surpreendentemente pequenas, afirma o autor, a aventura do herói segue a estrutura: “um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida” (CAMPBELL, 2007, p. 40). Este padrão recebe o nome de *monomito* e é resumido pelo autor de acordo com a citação abaixo.

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela e penetrar, com vida, no reino das trevas [...]; pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto [...]. Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento por parte do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez – se as forças se tiverem mantido hostis a ele –, pelo roubo, por parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rapto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoarem o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir) (CAMPBELL, 2007 [1989], p. 242)

É interessante observar que as propostas de Campbell (2007) são altamente conceituadas no que se refere ao estudo do mito, sendo referência para os estudiosos do herói contemporâneo. O que nos chama mais a atenção é que se trata de uma leitura psicológica do mito, ou seja, este autor – assim como Bettelheim (2002) – busca elucidar o papel do mito tomando como ponto de partida o campo dos conflitos interiores, da economia psíquica. Diferentemente de Eliade (1972), que busca explicar essa narrativa em termos da função social, isto é, de sua importância enquanto moldes para o comportamento do grupo social.

1.2) O Herói Histórico

Com uma série de mudanças no contexto sócio-histórico, surge uma nova dimensão da figura heroica. Esse novo herói se separa do mito e se materializa em pessoas de carne e osso da História, a exemplo de Alexandre da Macedônia, a partir do século IV a. C. O interessante em Alexandre, conforme Feijó (1996), é que se trata de um exemplo de uma figura real, cujos feitos mudaram a história da humanidade, mas, ao mesmo tempo, as histórias contadas sobre ele ganharam uma dimensão de mito.

Nessa categoria de herói histórico, durante a Idade Média, sobressaem-se também personagens que misturam o mitológico e o sagrado. São eles os heróis da religião cristã, ou seja, os santos canonizados pela Igreja Católica. Ainda na Idade Média, paralelo aos ideais da Igreja e da cavalaria, houve outro tipo de herói, cujos feitos não encontram lugar na história oficial. Com a crise do sistema feudal, muitos dos antigos vassallos se viram expulsos dos feudos pelos suseranos, abrigaram-se, então, nos bosques e passaram a viver de assaltos aos nobres. Apesar de violentos, não são vistos como bandidos comuns, sendo populares por “se vingarem” dos nobres e repartirem a comida com os mais destituídos. São figuras corajosas e guerreiras, com grande apelo ao caráter social, que frequentemente representam uma sede de justiça coletiva. Segundo Feijó (1996, p. 31), sempre que um sistema agrário entra em crise, seus habitantes partem para buscar trabalho nas cidades, contudo, muitas vezes estas não estão preparadas para absorver esse contingente populacional, fato que contribui diretamente para o surgimento do “banditismo social”. A figura do bandido que rouba dos ricos para ajudar aos pobres é rapidamente considerada como herói, ao menos pela classe menos abastada. Como exemplo desses heróis, Feijó (1996) cita Pancho Villa no México e Lampião aqui no Brasil.

Já a Idade Moderna, assinalada pelo Renascimento, inicia-se num contexto de crescente valorização do indivíduo a partir da retomada da perspectiva humanista grega. Em sintonia com a valorização da individualidade, no plano político, surge o Absolutismo através do qual o poder foi centralizado na figura de uma única pessoa, o rei. Novo representante do heroísmo, espera-se, desse monarca, características como a virtude, a justiça, a sapiência e a soberania. Feijó (1996) acrescenta ainda que, em 1630, foi publicado por Baltazar Gracian um livro chamado *O herói*. O livro fazia as vezes de um manual que, inspirado em Maquiavel, tinha o objetivo de guiar um jovem príncipe no

caminho de se tornar um herói histórico. Entre as virtudes heroicas esperadas do jovem estavam: “ser superior, conseguir a estima dos homens sem se deixar conhecer plenamente, camuflar os erros, ampliar os acertos, compreensão ágil do que fazer sem confusão e não apenas ser guerreiro, mas também sábio” (FEIJÓ, 1996, p. 28).

Nesse mesmo contexto histórico, a figura do herói se materializa em pessoas que não são necessariamente nobres, mas que se destacam da maioria dos homens graças a um talento excepcional e inato. São eles os gênios artísticos, como por exemplo, Michelângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, entre outros.

O advento da Revolução Francesa de 1789 traz consigo grandes transformações: o fim do absolutismo e do feudalismo, o surgimento da classe burguesa, a crença nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Segundo Feijó, esse momento histórico para a figura do herói é marcado por uma contradição: ao mesmo tempo em que a crença do herói é justificada, ela sofre um abalo nas suas possibilidades. Por um lado, torna-se justificada, pois graças ao liberalismo econômico e ao aprofundamento do individualismo, aqueles mais capazes e mais bem preparados podem ocupar a posição de heróis, de grandes homens. Por outro lado, o culto ao herói pode ser usado como um mecanismo de controle, um meio de disciplinar a juventude a fim de conservar a história sem mudanças (FEIJÓ *apud* CARLYLE, 1996, p. 34).

Até esse momento, vemos que a figura do herói estava relacionada ao êxito de indivíduos que se destacavam de seu meio graças a uma qualidade especial. Segundo Hook (1945), o primeiro a questionar essa concepção individualizante do herói foi Hegel. Ao enfatizar a dimensão diacrônica da história, Hegel centra as transformações históricas nas “necessidades de um tempo”, não mais nas ações de indivíduos especiais. Nesse contexto, “o ‘indivíduo histórico-universal’ [o herói] seria o que compreende as condições maduras e encarnaria na sua liderança aquilo que sua época determinasse. O herói, portanto, estaria limitado pelo seu tempo e pela “cultura” de seu tempo (FEIJÓ, 1996, p. 35). Em outras palavras, o herói de Hegel é um aparato das forças históricas e sociais, sendo determinado pelas contingências e limitações delas.

1.3) O Herói Literário

Segundo Feijó (1996), a primeira forma que o herói apresentou na literatura foi a do *herói épico*, sendo Homero o principal representante. Nas mãos do poeta, os antigos mitos ganharam forma artística e os heróis, anseios e desejos. Em outras palavras, os antigos heróis divinos cujas façanhas e poderes sobre-humanos costumavam ser o centro da narrativa, ganham características humanas.

Outro herói literário é o *trágico*. Assim como o herói épico, o herói trágico é marcado por características humanas. Nascido no teatro grego, o herói trágico é marcado pela *catarse* que sucinta naqueles que o assistem, ou seja, pelo envolvimento emocional que provoca na plateia. Conforme Feijó (1996), ao contrário do que ocorria com heróis precedentes, o envolvimento emocional em pauta se dá pela via da identificação, não mais da religiosidade. As características humanas que marcam esse tipo de figura se fazem evidentes também na estrutura da história. Nas palavras do autor,

Diferentemente da estrutura do mito narrado, o que a peça (que é uma tragédia) mostra é a descoberta de Édipo de sua verdadeira *identidade*. O que há de misterioso e mágico na versão mítica transforma-se em profundamente humano na versão teatral da tragédia de Édipo (FEIJÓ, 1996, p. 60).

Além disso, o autor aponta uma mudança na relação entre o herói e o papel desempenhado pela força do destino na narrativa. No mito, o destino marca profundamente a existência do herói, enquanto uma força da qual ninguém pode escapar e diante da qual todos se conformam. Na tragédia, por sua vez, o destaque é dado à luta do herói contra esse destino inexorável, batalha da qual sempre se sai derrotado. Essa luta marca um ponto de encontro entre o herói trágico e o moderno, pois o humaniza e nos aproxima mais dele por via da identificação.

Na obra intitulada *Poética*, Aristóteles trata temas relacionados à arte, tais como a natureza, os tipos e as respectivas características. Com ênfase na epopeia e na tragédia, o filósofo grego elucida os elementos e as partes essenciais a cada estilo, além de enumerar as qualidades de uma poesia bem-feita, as críticas àquelas não tão bem construídas e algumas soluções possíveis para tais problemas.

Segundo o autor, toda forma de arte é uma imitação, que se distingue de acordo com os objetos imitados, os modos e meios pelos quais representam a imitação. Os objetos imitados podem ser coisas, pessoas, caracteres, emoções e ações, podendo ser expressos através de traços, cores, melodias, ritmos, canto, linguagem, falas, metro, entre outros. Algumas poesias se utilizam de todos os meios citados, entre elas a comédia e a tragédia. Tendo em vista que os seriados televisivos são histórias que representam a imitação de pessoas em ação, os caracteres e emoções através de imagens televisivas, cenários, diálogos e trilha sonora podemos traçar paralelos entre tais programas e a tragédia grega. Ademais, a influência exercida pela tragédia grega em contribuições literárias do mundo ocidental é inquestionável.

Para Aristóteles, as composições que imitam pessoas em ação recebem o nome de drama e as pessoas representadas neles podem ser de “boa” ou “má índole”, no sentido de serem homens melhores ou piores ou então iguais a nós. No caso da tragédia, o poeta imita homens superiores ao que realmente são; a comédia, por sua vez, imita homens inferiores.

Tanto a tragédia, a comédia e a epopeia, segundo o autor, nasceram de improvisações que pouco a pouco foram se desenvolvendo e se diferenciando em elementos próprios.

[...] não cabe apresentar homens muito bons passando de venturosos a desventurados (o que não produz nem terror nem pena, mas sim repulsa), nem homens muito maus passando da desventura à felicidade (nada há de menos trágico; faltam-lhe as características necessárias para a inspiração de medo e piedade; assim não se está de acordo com as emoções humanas). Tampouco se há de mostrar o homem perverso lançar-se da ventura ao infortúnio; embora essa situação esteja de acordo com os sentimentos humanos, não produziria nem temor nem piedade; pois esta [piedade] a experimentamos em relação ao que é infeliz sem o merecer; aquele [medo] sentimos por nosso semelhante desventurado; por esse motivo, o resultado não parecerá funesto nem digno de compaixão.

Portanto, resta a *situação intermediária*. É a do homem que nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio como resultado de vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro; esse homem estará entre aqueles que gozam de grande prestígio e prosperidade. (ARISTÓTELES, p. 51)

Nota-se que o herói ao qual se refere Freud (1905) quando aborda tal temática é o herói trágico descrito por Aristóteles. No texto *Personagens psicopáticos no palco*, Freud estuda a figura do herói na literatura e nos palcos, assim como a relação desta figura com o leitor e/ou espectador. Segundo o autor, desde os tempos de Aristóteles, supõe-se que o drama desperte piedade e temor em nós e que seu herói tenha como finalidade uma “purgação dos afetos”, ou seja, a descarga dos afetos do espectador, uma produção de gozo chamada de catarse. Tal capacidade de “abrir fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva” caracteriza não apenas o drama, mas também outras atividades tanto conscientes, como o trabalho intelectual, quanto inconsciente, como o chiste.

Nesse texto, Freud (1905) nos apresenta como elo entre o espectador e a personagem, a realização imaginária dos desejos do primeiro através da identificação com as ações do segundo. Dito de outra forma, a figura do herói proporciona ao espectador a chance de experimentar algo que não mais lhe é possível. O herói psicanalítico, descrito por Freud, é aquele que pode tudo que deseja. Seu papel na economia psíquica está diretamente relacionado àquela época em que tudo podíamos, àquela referida como “sua majestade, o ego”. Portanto, o que caracteriza o herói é a sua onipotência narcísica, a saber, a capacidade de realizar tudo que deseja, de não abrir mão de seu princípio do prazer. Nas palavras do pai da psicanálise,

O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como “um pobre coitado com quem não acontece nada”; faz tempo que amorteceu seu orgulho, que situava seu eu no centro da fábrica do universo, ou, melhor dizendo, viu-se obrigado a deslocá-lo: anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer – em suma, por ser um herói (FREUD, 1905, p. 293).

Através da identificação¹⁴, o herói nos dá a oportunidade de vivenciar aquilo que não nos seria possível sem que colocássemos em jogo a salvaguarda da segurança de nossas casas ou da plateia do teatro. Através do herói, aplacamos, de certa forma, o anseio em voltar a sentir e agir conforme o desejo ordena, contudo se sabe que ceder a esse comando não é aceitável socialmente. Todos somos obrigados, eventualmente, a abdicar

¹⁴Identificação designa a possibilidade do sujeito, a partir de algo em comum com o outro, colocar-se no lugar dele.

de nossa posição no “centro da fábrica do universo”, ainda que de mau grado e forçosamente. A sensação de segurança, nesse contexto do palco, é apontada pelo autor como condição para o gozo do espectador.

[...] seu gozo [o do espectador] tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco (FREUD, 1905, p. 292).

Por conseguinte, o herói é apresentado aqui em dois momentos: primeiro, como um representante daquilo que o sujeito um dia foi, mas precisou deixar de ser; e depois, como um meio que torna possível que o sujeito revivencie tal posição nostálgica, ainda que brevemente, através de sua relação com o personagem. Em ambos momentos, estamos diante de uma figura que representa o princípio do prazer em toda excelência e do sujeito que, para viver entre seus semelhantes, se viu obrigado a se submeter ao princípio de realidade.

Tais condições de gozo, segundo Freud (1905), não caracterizam apenas o drama, mas diversas outras formas de criação artística, tais como a poesia lírica, a poesia épica, a dança, etc. E por que não as narrativas apresentadas pelas séries televisivas contemporâneas? Como não considerá-las atualizações das estruturas narrativas presentes nas tragédias analisadas por Aristóteles?

O drama se distingue das outras formas de criações artísticas mencionadas, conforme o autor, a partir da relação com o infortúnio e o sofrimento, o qual pode ser despertado e posteriormente aliviado ou até concretizado. O que é destacado por Freud (1905) em relação ao drama é a origem nos ritos de sacrifício do culto dos deuses e em última instância, a potência em apaziguar a revolta do sujeito diante de um sofrimento instaurado pela imposição da ordem divina do universo.

Os heróis são, acima de tudo, rebeldes que se voltaram contra Deus ou contra alguma divindade e o sentimento de infortúnio que assalta o mais fraco diante da potência divina está fadado a gerar prazer, tanto pela satisfação masoquista quanto pelo gozo direto de um personagem cuja grandeza, apesar de tudo, é destacada. Eis aí, portanto o prometeísmo humano, só que apequenado pela disposição de se deixar acalmar temporariamente por uma satisfação momentânea (FREUD, 1905, p. 293).

O autor prossegue sua análise do drama afirmando que a primeira condição deste, enquanto uma criação artística, é não causar sofrimento ao espectador, mas compensar qualquer angústia despertada pela trama. Contudo, como o próprio Freud (1905) afirma, o que se observa é a subversão dessa regra a respeito de compensar qualquer angústia suscitada pela história, especialmente pelos autores modernos.

A segunda condição do drama é a apresentação de uma ação que desencadeie um sofrimento, um conflito deve ser posto em jogo e o desenrolar da trama inclui um esforço de vontade por parte do herói para superar a situação adversa. Como veremos adiante, o herói contemporâneo descrito por Vogler (2006) se aproxima dessa proposição, na medida em que se espera dele, através de um sacrifício, a superação de um obstáculo, seja ele real ou psicológico.

De acordo com o tipo de ação que engendra um sofrimento, Freud (1905) divide o drama em três tipos: o drama religioso, o drama social e o drama psicológico. O primeiro tipo, o *drama religioso*, descrito anteriormente, mostra a rebeldia do herói contra os deuses ou alguma força superior tão poderosa quanto, contra aquilo que não deve ser questionado. O segundo tipo, o *drama social*, assim como no drama religioso, apresenta a luta do herói contra algo que não deve ser questionado, nesse caso, as representações sociais e aquilo que simbolizam, as normas de conduta. Por fim, o *drama psicológico* se desenrola não no mundo exterior, mas no interior do herói, dentro de sua mente. Nas palavras do autor:

Aqui, é na própria alma do herói que se trava a luta geradora do sofrimento: são os impulsos desencontrados que se combatem, numa luta que não culmina na derrota do herói, mas na extinção de um de seus impulsos: tem que terminar na *renúncia* a um deles (FREUD, 1905, p. 295, grifo nosso).

Nota-se que os tipos de drama não se excluem uns aos outros, na realidade frequentemente eles são combinados entre si, o que dá origem a uma variedade infinita de situações de conflito. Freud (1905) acrescenta ainda que o drama psicológico pode se converter em *drama psicopatológico*, quando o conflito vivenciado pelo herói se dá entre um impulso consciente e uma moção recalcada. O que chama a atenção nesse tipo de drama é o “emprego de personagens anormais” (anormais aqui tem o sentido de neuróticos). Será que nossos heróis controversos, Tony Soprano e Walter White, poderiam ser representantes desse tipo de drama?

Recorrendo a *Hamlet*, o pai da psicanálise explica que o tema desse tipo de drama é “a maneira como um homem até, então, normal torna-se neurótico devido à natureza particular da tarefa com que se defronta, ou seja, um homem em quem uma moção até ali recalcada com êxito esforça-se por se impor” (FREUD, 1905, p. 295). O herói do referido drama, segundo o autor, distingue-se dos demais em três características: em primeiro lugar, ele não nasce um “psicopata”, mas se transforma em tal no decorrer da ação; em segundo lugar, a moção recalcada que move o seu conflito figura entre aquelas que são identicamente recalçadas em todos nós, sendo exatamente isso o que nos torna mais suscetíveis a nos reconhecermos no personagem; por fim, é fundamental que tal moção não seja revelada diretamente e sim apresentada de tal forma que o espectador a perceba com sua “atenção distraída”, mas não tome consciência do que está acontecendo. Essa última característica, conforme o autor, é imprescindível para que o espectador sinta prazer e não repulsa pelo que está dito nas entrelinhas, porque se a moção recalcada for apresentada diretamente se chocará com as barreiras da censura, ou seja, com as forças de resistência que trabalham para manter a moção no inconsciente.

Se levarmos em conta que Freud utiliza os termos “neurótico” e “psicopata” nesse contexto de forma bastante abrangente, referindo-se a sujeitos que diante de uma tarefa a qual provoca um aumento de excitação ao aparato psíquico, no qual o sujeito não encontra outra forma de lidar a não ser o adoecimento. Podemos traçar alguns paralelos entre esses heróis e as figuras contemporâneas do objeto de nosso interesse. Assim como veremos no terceiro capítulo.

1.4) O Herói Contemporâneo

Antes de mais nada, gostaríamos de enfatizar mais uma vez que o herói contemporâneo é o objeto de destaque da presente pesquisa. Mais especificamente, temos em mente o herói contemporâneo tal como é representado pelo cinema hollywoodiano e pela televisão.

Convém enfatizar que as características do perfil heroico são diretamente influenciadas pelo contexto sócio histórico da narrativa¹⁵ em que está inserido. Assim como Rodrigues (2014) aponta, cada século pode ser caracterizado por diferentes formas narrativas: no século XIX temos o romance literário, no século XX, o cinema e no século XXI, por sua vez, os seriados televisivos. Os últimos, conforme a autora, possuem atualmente a mesma importância que os romances e o cinema possuíam outrora. A autora completa que “cada tipo de narrativa tem uma poética própria” (p. 9), ou seja, cada tipo de obra (seja um romance literário, um filme ou um seriado) tem características próprias em relação à sua estrutura que a distinguem das demais. O mundo, os personagens que o povoam e os respectivos papéis, bem como as etapas da narrativa e o desenvolvimento da trama, possuem especificidades próprias. Tais especificidades, no que diz respeito tanto a séries como a filmes, são irrevogavelmente influenciadas pelos preceitos do que Adorno & Horkheimer (1985) chamaram de *indústria cultural*.

A indústria cultural é um termo cunhado por esses estudiosos para designar todo o aparato da sociedade pós-industrial que se volta para a produção, reprodução e difusão de cultura, tendo como principal instrumento de difusão os meios de comunicação em massa – o rádio, o cinema, a televisão e, mais recentemente, a internet.

Diante disso, o autor escolhido nessa empreitada é um roteirista famoso por afirmar ter descoberto a fórmula do sucesso para histórias feitas para as grandes e pequenas telas. O objetivo de Vogler (2006) é explorar e mapear os limites entre o mito e a narrativa moderna a fim de encontrar um padrão ou molde que conduz o projeto geral de uma história. O autor parte de questionamentos como:

¹⁵ Falo em termos de narrativa porque, como já foi estabelecido, o objeto deste trabalho é o herói representado, não o herói materializado em pessoas reais, em figuras históricas.

De onde vêm as histórias? Como funcionam? O que dizem sobre nós mesmos? O que significam? Por que precisamos delas? [...] Quais os segredos desse ofício tão antigo? Quais são suas regras? Quais os princípios que o norteiam? (VOGLER, 2006, p. 26-27).

Assim como Campbell (2007 [1989]), Vogler (2006) parte do pressuposto que todas as histórias são formadas a partir dos mesmos elementos estruturais, os quais são encontrados também em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes, o último faz uma releitura do conceito de *monomito* para o cinema. Tais elementos são denominados pelo ele como “a jornada do herói”.

A Jornada do Herói não é uma invenção, mas uma observação. É o reconhecimento de um belo modelo, um conjunto de princípios que governa a condução da vida e o mundo da narrativa do mesmo modo que a medicina e a química governam o mundo físico. É difícil evitar a sensação de que a Jornada do Herói existe em algum lugar, de algum modo, como uma realidade eterna, uma forma ideal platônica, um modelo divino. Deste modelo, cópias infinitas e altamente variadas podem ser produzidas, cada uma repercutindo o espírito essencial da forma (VOGLER, 2006, p. 11)

Outro ponto de aproximação com Campbell (2007 [1989]) está na afirmação de Vogler (2006) a respeito da universalidade das narrativas. Segundo os autores, as histórias de heróis seguem um modelo universal, o qual pode ser encontrado em todas as culturas e em todas as épocas. Dito de outra forma, alguns detalhes podem até variar, mas as essências das narrativas seriam as mesmas. Para Vogler (2006), a utilização de padrões convencionais é essencial não só para atrair um amplo perfil de audiência, mas também para dar conta da enorme quantidade de histórias produzidas pelos estúdios hollywoodianos. A padronização seria uma ótima ferramenta, desde que empregada com parcimônia em relação às necessidades de cada história particular, evitando assim a criação de produtos estereotipados.

Fã declarado das teorias da obra de Campbell, *O herói de mil faces* (1989), Vogler (2006) defende que os conceitos deste são como uma excelente “caixa de ferramentas” com as quais é possível construir praticamente qualquer tipo de história além de diagnosticar problemas de enredo, corrigindo-a para que atinja o “auge de sua performance”.

Para completar essa caixa de ferramentas, Vogler (2006) recorre aos conceitos junguianos de arquétipos e de inconsciente coletivo. Os arquétipos se referem a personagens ou figuras que se repetem nas histórias com grande frequência e, ao mesmo tempo, ultrapassam-nas posto que ocorrem também nos nossos sonhos, nas nossas fantasias e nos mitos antigos. Esse arcabouço de figuras compartilhadas por todos nós compõe o inconsciente coletivo. Desta forma, Vogler considera seu modelo da jornada do herói como um paradigma do funcionamento da psique humana que, por surgir de uma fonte universal, exerce um fascínio certeiro em todos nós.

É digno de nota que grande maioria das histórias produzidas por Hollywood, seja em formato de filme, seja de seriado, realmente se encaixa nas categorias propostas por Vogler (2006) quando observada de perto. É por essa razão que ele foi o escolhido para abordar o tópico relativo ao herói contemporâneo neste trabalho. Contudo é difícil de afirmar que isso ocorre graças às origens universais desses preceitos. Possivelmente, a publicação de um manual que tem como proposta básica garantir o sucesso de uma história influenciou o modo como elas são escritas.

Vogler (2006) afirma que, no fundo, a despeito da variedade de alguns detalhes, toda história de um herói é uma jornada. Uma caminhada que parte do seu ambiente cotidiano e seguro para um mundo novo e estranho, muitas vezes, hostil. Essa jornada não necessariamente é literal, ou seja, nem sempre é uma viagem a um lugar real. Na realidade, na maioria dos casos, tal jornada é interior. Em suas palavras: “em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio e vice-versa” (VOGLER, 2006, p. 35).

Convém enfatizar que, no contexto de Vogler (2006), o herói, em pauta, não é apenas aquele que realiza feitos heroicos. O protagonista de qualquer história é herói de uma jornada, ainda que uma jornada dentro de si mesmo.

Vogler descreve ainda os estágios dessa jornada um a um. Primeiramente, esclarece que tais estágios são uma adaptação daqueles já propostos por Campbell (2007 [1989]), que se faz necessário para que reflita os temas mais recorrentes do cinema e da TV. Em outras palavras, Vogler (2006) ressignifica o mito a partir do cinema americano do século XX, redefinindo a jornada do herói como uma *jornada psicológica*, a qual

intitula “jornada do escritor”. Abaixo, temos uma tabela que compara os estágios em Vogler (2006) e em Campbell (2007 [1989]), respectivamente.

| COMPARAÇÃO ESQUEMÁTICA E DE TERMINOLOGIA | |
|--|--|
| JORNADA DO ESCRITOR | O HEROI DE MIL FACES |
| <i>Primeiro ato</i> Mundo Comum Chamado à Aventura Recusa do Chamado Encontro com o Mentor Travessia do Primeiro Limiar | <i>Partida, Separação</i> Mundo Cotidiano Chamado à Aventura Recusa do Chamado Ajuda Sobrenatural Travessia do Primeiro Limiar Barriga da Baleia |
| <i>Segundo ato</i> Testes, Aliados, Inimigos Aproximação da Caverna Oculta Provação Recompensa | <i>Descida, Iniciação, Penetração</i> Estrada de Provas Encontro com a Deusa A Mulher como Tentação Sintonia com o Pai Apoteose A Grande Conquista |
| <i>Terceiro ato</i> Caminho de Volta Ressurreição Retorno com o Elixir | <i>Retorno</i> Recusa do Retorno Vôo Mágico Resgate de Dentro Travessia do Limiar Retorno Senhor de Dois Mundos Liberdade de Viver |

Fonte: Jornada do Escritor

Conforme a excursão de Vogler (2006), somos apresentados ao cotidiano, ao *mundo comum* e, frequentemente, entediante ou maçante para o herói. No primeiro episódio de *Breaking Bad*, por exemplo, somos apresentados à rotina de Walter White, seu bacon vegetariano no café da manhã e seus alunos malcriados.

Até o momento em que esse mundo pacato é interrompido por um *chamado à aventura*, o qual pode tomar a forma de uma mensagem, de um pedido de ajuda de um terceiro, de uma justiça a ser feita, etc. Independente da forma que tome o tal chamado, depois dele o herói não consegue mais encontrar sossego no seu mundo comum. É o chamado que estabelece o objetivo do herói: “conquistar o tesouro ou o amor, executar vingança ou obter justiça, realizar um sonho, enfrentar um desafio ou mudar uma vida” (VOGLER, 2006, p. 38).

Apesar de abalado pelo chamado, nem sempre o herói o aceita prontamente. Às vezes, ele *recusa o chamado*, sendo necessária alguma outra circunstância ou influência externa para que o herói tenha coragem de seguir à diante. A influência mais comum é o encorajamento de um *mentor*, pode também adotar as mais diversas formas, sendo a mais recorrente um velho sábio. O mentor tem como função ajudar o herói a enfrentar o novo mundo desconhecido que ele tem diante de si, seja através de conselhos ou do fornecimento de equipamentos. No caso da *Família Soprano*, por exemplo, pode-se dizer que o ataque de ansiedade de Tony se apresenta como um chamado a um mundo em que o personagem desconhece: o mundo das emoções. Nesse novo mundo dos sentimentos não-ditos, a Dra. Melfi, sua terapeuta, faz as vezes de uma mentora, de alguém que lhe ajuda nessa caminhada. A história se desenrola até o ponto em que finalmente o herói se dispõe a encarar o problema imposto pelo chamado à aventura, atravessando assim o dito *primeiro limiar*. Ainda tomando como exemplo a *Família Soprano*, tal travessia acontece quando Tony decide prosseguir com a terapia e reconhece os sentimentos por trás de seu ataque de pânico.

Tendo ultrapassado o primeiro limiar, o herói se depara com os desafios e as regras do novo mundo. Nesse momento, passa por *testes* de provação, faz parcerias e *aliados*, além de enfrentar *inimigos*. Nota-se que no que diz respeito às séries televisivas, esses estágios não seguem necessariamente uma sequência linear. Como são histórias cujo objetivo de seus escritores é adiar o encerramento o máximo possível, o que vemos são várias idas e vindas nesses estágios. Quantas vezes, no decorrer das temporadas, Walter White fez aliados que, na realidade, se mostraram inimigos e se viu sem dinheiro algum de novo?

O próximo estágio se dá quando “o herói chega à fronteira de um lugar perigoso [...] onde está escondido o objeto de sua busca. Com frequência é o quartel-

general do seu maior inimigo, o ponto mais ameaçador do Mundo Especial, a *caverna oculta*” (VOGLER, 2006, p. 41). A “aproximação” se refere a todas as etapas que conduzem o herói a essa fronteira, a esse enfrentamento. Aqui o herói atravessa para o *segundo limiar*. Uma vez que o herói chega nesse momento de grande perigo, ele enfrenta uma *provação*. Ele se confronta com seu maior medo, enfrentando a possibilidade de morte, seja ela literal ou metafórica. Trata-se de um momento crítico, pois o herói morre ou, pelo menos, aparenta estar morto, para em seguida renascer. Caso sobreviva à morte, o herói será premiado com uma *recompensa*, a qual “pode ser uma arma especial, como uma espada mágica, ou um símbolo [...]. Por vezes a ‘espada’ é o conhecimento e a experiência que conduzem a uma compreensão maior e a uma reconciliação com as forças hostis (VOGLER, 2006, p. 41).

O *terceiro limiar* nos mostra o *caminho de volta* do herói. Nosso personagem começa a lidar com as consequências de sua provação. Convém destacar que caso o herói não tenha se reconciliado com as forças hostis, elas podem o perseguir com mais força do que antes. E, mais uma vez, será necessário passar por toda uma série de testes para que se mostre apto a retornar ao mundo comum. Muitas vezes, o nosso herói passa por mais uma provação, mais um momento tenso entre vida e morte do qual renasce novamente ainda mais forte. Pode, então, voltar ao mundo comum com um novo entendimento sobre si e sobre as coisas ao seu redor. Esse conjunto de experiências transforma nosso herói em um novo ser, preparado a retornar ao mundo comum em posse de um *elixir*, ou seja, um tesouro literal ou uma lição aprendida no mundo especial. Caso nenhuma lição tenha sido aprendida no estágio da “caverna oculta”, ou seja, caso o herói não tenha se transformado na melhor versão de si mesmo, ele está fadado a repetir a aventura. Em outras palavras, para a jornada ser concluída, o herói tem uma lição que deve ser aprendida.

CAPÍTULO 2

VILÕES QUE SÃO MOCINHOS

O presente capítulo tem o intuito de apresentar algumas análises encontradas a respeito dos nossos protagonistas, a saber, Tony Soprano e Walter White, a partir da descrição do episódio piloto de *Família Soprano* e de pontuações encontradas em Martin (2014) e em Maciel (2010). Vemos que a história de Tony se desenrola numa jornada psicológica, onde o herói precisa mergulhar em si mesmo para que possa atingir o auge de sua performance, ainda que como chefe da máfia de New Jersey.

No que diz respeito à *Breaking Bad*, foi utilizada a análise feita por Brett Martin (2014), jornalista americano que publicou um livro sobre os “homens difíceis” que vêm se estabelecendo enquanto protagonistas das séries televisivas nas últimas décadas. Segundo o autor, Tony Soprano pode ser considerado o paradigma desse novo modelo de personagens complicados, infelizes e, sobretudo, moralmente incorretos. Walter White, por sua vez, representa a radicalização desse novo tipo de mocinho, o auge de tudo que o sucesso de Tony Soprano tornou possível.

Diante da dificuldade em encontrar relatos de fãs – especialmente no que diz respeito à Família Soprano –, o relato da história bem como as análises foram feitas, em grande parte, pelas nossas impressões enquanto espectadores além de relatos colhidos informalmente com outros fãs. Há também análises encontradas no livro já citado de Martin (2014) e em pesquisas *online*, tratando-se, todavia, de um material pontual voltado para a ênfase na qualidade da produção e/ou em episódios específicos da trama, em detrimento da visão global do protagonista e do desenrolar na sua história. Nota-se que alguns podem encarar tal decisão como um ponto negativo, pois a escolha de um método não-tradicional enfraqueceria o trabalho. Contudo, reitero que ocupo não apenas o lugar de pesquisadora, mas que parto inicialmente do lugar de fã dos seriados em questão. Desta forma, a presente dissertação assume em alguns momentos a face de um ensaio, ou seja, a experimentação do pensamento e a reflexão caminham juntas ao longo da escrita.

2.1) Tony Soprano: o chefe da máfia angustiado

O episódio piloto da *Família Soprano*, ou seja, o primeiro episódio do programa a ir ao ar foi escrito e dirigido por David Chase, o roteirista que liderou a criação dessa série. Contando com uma hora de duração, foi exibido no dia 10 de janeiro de 1999 pelo canal da TV paga HBO e teve a seguinte sinopse fornecida pelo próprio canal:

Poderoso da máfia de Nova Jersey, Tony Soprano é obrigado também a lidar com os problemas da sua família de sangue. Casado, pai de dois filhos e com a mãe que reluta em ir para um asilo, ele vê os negócios ruindo e entra em crise existencial. Com ataques de pânico, a saída é buscar a ajuda de uma psiquiatra para tentar conciliar a realidade de dois mundos tão distintos¹⁶.

O episódio se inicia com Tony Soprano, nosso protagonista e narrador, encarando uma estátua de uma mulher com seios desnudos na sala de espera do consultório da Dra. Melfi, sua futura psiquiatra e interlocutora da história, a quem foi encaminhado depois de ter passado mal e sofrido um desmaio em sua casa durante a festa de aniversário do filho. Depois de ser submetido a uma série de exames que nada acusaram de fisicamente anormal, foi-lhe sugerido pelo médico de sua família que procurasse ajuda terapêutica.

Apesar de estar evidentemente pouco satisfeito com o imperativo de falar de sua vida pessoal à terapeuta, começa a relatar os acontecimentos do dia em que passou mal. Em suas palavras:

Na manhã do dia em que passei mal, eu estava pensando que é bom estar em algo desde seu começo. Eu já cheguei tarde demais para isso, eu sei. Mas ultimamente tenho tido a sensação de que cheguei ao fim. O melhor já está acabado.

Segundo Martin (2014, p. 83), “todo programa de TV conta a história inteira no piloto. Em geral, usando apenas uma linha”. Podemos afirmar que a linha a qual resume todo o argumento dos Sopranos, é a seguinte: *ultimamente tenho tido a sensação*

¹⁶Fonte: www.hbogo.com.br.

de que cheguei ao fim. O melhor já está acabado. Essa afirmação de Tony prevê, conforme Martin (2014), toda uma perspectiva moderna sobre o vazio cultural e espiritual, na qual nos vemos imersos na contemporaneidade desde a queda dos contextos de confiança das sociedades tradicionais. Para ilustrar esse ponto, Martin recorre a uma fala do roteirista e criador da *Família Soprano*, David Chase.

Veja só o que está acontecendo com este país [EUA]. Antes, aqui era um lugar em que as pessoas entravam numa empresa, sabendo que ela cuidaria de seus empregados para sempre. Agora, ninguém cuida de ninguém. É a mesma coisa com o casamento: você sai para o trabalho e todo mundo está te pondo na linha de fogo e daí você volta para casa e a mulher faz de tudo para acabar com você como homem (CHASE apud MARTIN, 2014, p. 89)

Esses comentários nos remetem ao que o sociólogo Giddens (1991), em seus estudos sobre a modernidade, refere-se como a queda das instâncias de garantia para os processos de subjetivação. Segundo este autor, com o advento da modernidade, antigas categorias responsáveis por orientar o sujeito – em suas relações com o mundo, com as pessoas à volta e consigo mesmo – perderam a força, sendo substituídas por outras instâncias que não inspiram a mesma confiança, prejudicando a segurança ontológica do sujeito.

Em determinado momento, Tony se refere a acordos e ao orgulho dos tempos de seu pai, em uma tentativa de reencontrar referenciais seguros que o auxiliem a orientar-se no mundo e dar significado às suas ações, sem os quais ele ver-se-ia desamparado. Giddens (1991), por sua vez, nomeia estas referenciais de *contextos de confiança*. O autor enumera quatro principais contextos:

O primeiro contexto de confiança é o *sistema de parentesco* [...] O mesmo pode ser dito da *comunidade local* [...] Quero enfatizar aqui a importância das relações organizadas em termos de lugar, em que o lugar ainda não foi transformado pelas relações tempo-espaco distanciadas [...] Uma terceira influência é a da cosmologia religiosa. As *cosmologias religiosas* proporcionam interpretações morais e práticas da vida pessoal e social, bem como do mundo natural, o que representa um ambiente de segurança para o crente [...] O quarto contexto principal de relações de confiança nas culturas pré-modernas é a própria *tradição*. A orientação para o passado, que é característica da tradição, não difere da perspectiva da modernidade apenas em ser voltada para trás em vez de para frente; esta é, de fato, uma maneira muito rudimentar de expressar o contraste. Pelo contrário, nem o “passado” nem o

“futuro” são um fenômeno discreto, separado do “presente contínuo”, como no caso da perspectiva moderna. O tempo passado é incorporado às práticas presentes, de forma que o horizonte do futuro se curva para trás para cruzar com o que se passou antes. A tradição, em suma, contribui de maneira básica para a segurança ontológica na medida em que mantém a confiança na continuidade do passado, presente e futuro, e vincula esta confiança a práticas sociais rotinizadas (GIDDENS, 1991, p. 102-107).

Com a emergência da modernidade, esses contextos vão sendo substituídos, segundo o autor, por *sistemas abstratos*, os quais se fundam na razão instrumental característica do modo de produção capitalista e do desenvolvimento científico voltado para ao controle e para a transformação da natureza e do homem.

Conforme Cunha (2009), as relações de parentesco se modificam diante de transformações no âmago da família, a qual perde o posto de principal referência de estabelecimento vínculo social através do tempo-espço, passando a se restringir à esfera da família nuclear. Esta, por sua vez, deixa de ser centrada na figura do pai autoritário e exemplar, passando a ser organizada internamente por relações de troca, onde a igualdade entre as partes é imperiosa. A comunidade, por sua vez, passa a ser somente um local de influências sociais distantes, não mais locais e nem visíveis, fato que torna esvazia o espaço, tornando a noção de lugar *fantasmagórica* (GIDDENS apud CUNHA, 2009, p. 32).

Diante desse espaço esvaziado, segundo Cunha (2009), o indivíduo se vê perdido, “sem pontos de ancoragem ou um sistema absoluto de organização do real” (p. 32). É preciso, então, estabelecer novos contextos de confiança, assim como novas formas de se relacionar com o tempo, com o mundo, com os outros e consigo mesmo. De certa forma, podemos afirmar que é isso que nosso protagonista está procurando, quando se consulta com a terapeuta.

Outro autor que faz uma discussão sobre o impacto das mudanças trazidas pela modernidade nas configurações do sujeito é Sennett (2002). Segundo esse autor, o atual sistema econômico, moldado pela flexibilidade, acarreta mudanças não apenas no mercado de trabalho e nas relações, mas também em uma das principais formas à qual o sujeito recorria para se ordenar no mundo, a saber, o “caráter pessoal”.

A fim de explicar o sistema econômico em questão, Sennett (2002) recorre à expressão “capitalismo flexível”, enfatizando assim o aspecto da “flexibilidade”.

Segundo o autor, as atuais configurações de mercado buscam ativamente combater as formas rígidas de burocracia e os males da rotina cega. Desta forma, a título de flexibilidade, exige-se de nós, agilidade, abertura a mudanças a curto prazo, aceitação de riscos, desapego a leis e formalidades. Essas novas exigências colocam em cheque os valores anteriormente associados ao caráter, tendo em vista que essa noção, ao contrário do capitalismo flexível, “concentra-se sobretudo no aspecto a longo prazo de nossa experiência emocional. É expresso pela lealdade e o compromisso mútuo, pela busca de metas a longo prazo ou pela prática de adiar a satisfação em troca de um fim futuro” (SENNETT, 2002, p. 10).

Diante da corrosão dessa ferramenta simbólica, o sujeito se depara com o sentimento de que está à deriva no mundo, já que sem a categoria de “a longo prazo”, o tempo anteriormente linear e previsível torna-se fragmentado e instável. Em adição, a inexistência do “a longo prazo” corrói a confiança, a lealdade e o compromisso mútuo, já que se tudo é passageiro, não há motivos para se comprometer ou se sacrificar.

Como decidimos o que tem valor duradouro em nós numa sociedade impaciente, que se concentra no momento imediato? Como se podem buscar metas de longo prazo numa economia dedicada ao curto prazo? Como se podem manter lealdades e compromissos mútuos em instituições que vivem se desfazendo ou sendo continuamente reprojatadas? (SENNETT, 2002, p. 10-11).

Dessa forma, as condições da nova economia alimentam a experiência com deriva no tempo, na medida em que o capitalismo de curto prazo corrói o caráter do sujeito, sobretudo aquelas qualidades que “ligam os seres humanos uns aos outros e dão a cada um deles um senso de identidade sustentável” (SENNETT, 2002, p. 27)

O autor acrescenta ainda que a afirmação dos valores do caráter como uma forma de resistência, uma maneira de se negar a sucumbir à sensação de deriva. Ao afirmar valores de natureza de longo prazo, como lealdade e compromisso mútuo, o sujeito busca resistir à ácida erosão das qualidades do caráter. Diante disso, poderíamos afirmar que em sua nostalgia aos tempos de seu pai, Tony está buscando escapar da sensação de desamparo.

Voltando ao episódio, Dra. Melfi responde a Tony que “*muitos americanos, penso eu, sentem-se assim também*”. Nesse comentário, podemos perceber como esse novo herói se afasta de qualquer traço divino e superior ao homem outrora atribuído à figura quem ocupasse o lugar principal da narrativa. Ele pode até se destacar como chefe da máfia, mas também se sente exatamente como nós, reles mortais, sentimo-nos: desamparados. No mesmo tom nostálgico e pessimista, Tony prossegue:

Eu penso sobre meu pai. Ele nunca chegou tão alto como eu cheguei. Mas, em muitos outros aspectos, ele tinha coisas melhores. Ele tinha sua gente, eles tinham seus acordos, orgulho. E hoje, o que nós temos?

Mais uma vez, estamos diante da sensação de vazio e desamparo, da nostalgia de um passado distante que não retornará mais. Esta experiência de perfeição e completude que foi perdida os remete aquilo a que Freud se refere como narcisismo, momento do desenvolvimento psíquico do sujeito marcado por uma experiência de onipotência. Esta relação entre o herói contemporâneo, onipotência narcísica e desamparo será trabalhada em nosso próximo capítulo.

Na sequência do episódio, vemos Tony na área da piscina de sua casa, muito feliz e animado, alimentando uma família de patos selvagens que apareceu lá alguns meses antes. Enquanto Tony narra isso à Dra. Melfi em tom de fascínio, vê-lo-emos alimentar as aves e até entrar na água com elas. Ao mesmo tempo, somos apresentados à família de Tony: a “esposa-troféu”, Carmela e os dois filhos adolescentes, Meadow e Antony Junior (A.J.).

Somos apresentados também a um lado carinhoso, à primeira vista pouco esperado de um mafioso. É um pai de família que cumprimenta seu filho com um beijo e tenta compartilhar com a família sua animação diante dos patos selvagens, ao que é respondido com certo descaso por todos. Carmela, por sua vez, mostra-se uma mãe rígida e uma esposa com respostas afiadas e um tom passivo-agressivo, fugindo também do estereótipo da dona-de-casa amorosa, delicada e compreensiva.

Em seguida, Tony começa a falar sobre seu trabalho. Ao mencionar ter visto na rua um homem que lhe devia dinheiro, é interrompido pela Dra. Melfi que o alerta sobre algumas normas éticas envolvidas na prática profissional do terapeuta: tudo que for

dito ali está seguro pela confidencialidade entre médico e paciente, com exceção de algum relato que envolva alguma pessoa numa situação de risco. Nesse caso, tecnicamente, as autoridades devem ser acionadas. Ao que Tony responde que nada aconteceu, ele e o seu devedor apenas tomaram um café, resolvendo tudo da melhor maneira possível. Em outro plano, vemos Tony perseguir o homem, atropelá-lo e ainda esmurrar o rosto e a perna quebrada da vítima. Tudo isso em plena luz do dia e em um local com diversas testemunhas. Somos apresentados, finalmente, ao lado obscuro do nosso protagonista. Sua faceta de mafioso inescrupuloso, sem dó, nem piedade.

Somos também, aos poucos, familiarizados com outros personagens do universo de Tony. O amigo de infância, os companheiros da máfia, o tio Júnior e a mãe dele, Livia Soprano. A última, uma senhora de idade – ranzinza e manipuladora – que faz uso indiscriminado de chantagem emocional para conseguir seja lá o que queira. Nas cenas entre Tony e a mãe, bem como no que ele relata à terapeuta sobre a matriarca dos Sopranos, ficam evidentes os sentimentos ambivalentes em relação à mesma. Ainda que demonstre se preocupar genuinamente com o bem-estar e a segurança da Sra. Soprano, Tony demonstra-se ressentido com a forma que ela tratava seu pai quando vivo, bem como com a maneira a que ela se refere ao mesmo depois do falecimento. Segundo Tony, o pai que era um “cara durão” e bem-sucedido no ramo de trabalho (como sabemos, a máfia), costumava ser “reduzido a um nada” por sua mãe. Essa mesma mãe castradora colocou o marido num pedestal depois da morte dele e constantemente alfineta Tony dizendo que Johnny, o pai, nunca permitiria que a tratassem daquela forma.

Ainda nesse episódio, assistimos à cena na qual Tony sofre o colapso que resultou na sua ida à Dra. Melfi. Era aniversário de seu filho, presentes todos os seus amigos e familiares e enquanto Tony se preparava para grelhar algo em na churrasqueira – tal como um americano típico –, viu a família de patos que morava em sua piscina levantar vôo e partir para sempre. Contudo, esse não foi o único ataque sofrido por ele. O segundo ataque acontece durante uma visita a uma “casa de repouso” para onde Tony gostaria que sua mãe se mudasse, proposta recusada por ela veementemente.

Durante a sessão de terapia, a Dra. Melfi comenta que o médico da família Soprano havia lhe dito que Tony admitira se sentir deprimido. A este comentário, Tony responde com a fala abaixo:

Hoje em dia, todo mundo precisa ir a terapeutas, a conselheiros... e vão à TV para falar de seus problemas. O que aconteceu com Gary Cooper?¹⁷ O tipo forte e silencioso. Aquele sim era um americano. Ele não se envolvia com emoções. Fazia o que era necessário ser feito e pronto. Uma vez que Gary Cooper entrasse em contato com seus sentimentos, ele não seria mais capaz de calá-los! E seria disfunção disso, disfunção daquilo... [grifo nosso]

Nesse diálogo somos apresentados a um dos problemas centrais do seriado televisivo em pauta. Conforme a análise de Maciel, esse problema pode ser resumido nas questões: “*o que é afinal ser homem nos dias de hoje? O que aconteceu com Gary Cooper? O tipo durão e reservado? O machão que topava qualquer parada, capaz de dizimar mais do que dois batalhões alemães sozinho em Sargento York?*”¹⁸. Talvez possamos desdobrar essas perguntas de Tony nos seguintes questionamentos: o que aconteceu com os antigos códigos que regulavam as relações sociais? Onde foram para homens “durões” como seu pai? Foram todos reduzidos a pequenos roedores por mulheres como sua mãe?

Nota-se aqui uma dimensão importante dos processos de subjetivação contemporâneos: o lugar do masculino. Ao longo de todas as temporadas, questões sobre o que significa ser homem atualmente surgem, frequentemente relacionadas a noções conservadoras como força e virilidade. Questões que também emergem com frequência em *Breaking Bad*, enfocando o papel do homem enquanto provedor da família. Apesar do potencial de gerar discussões interessantes, diante do escopo da presente dissertação, o lugar do masculino não será abordado.

Segundo Maciel (2010), o fato de Tony procurar terapia representa o nó da história e pode ser interpretado como busca por aquisição de mais conhecimentos sobre si mesmo, os quais ao decorrer dos episódios da série, catalisarão profundas transformações no personagem. Em suas palavras:

No que tange o autoconhecimento, participaremos do seriado descobrindo quem Tony é, o que é mais importante, descobriremos isto junto com ele! E

¹⁷ Gary Cooper foi um ator americano famoso por suas atuações em filmes do gênero *Western* (faroeste americano).

¹⁸ Fonte: Cinedramaturgia.

acompanharemos a jornada de Tony, semelhante à de Édipo, *em busca da verdade a seu respeito*.¹⁹

Tomando este episódio e os acontecimentos nele descritos, encontraremos as linhas gerais que nos possibilitaram reconhecer em Tony Soprano o herói contemporâneo descrito por Vogler (2006), no sentido da ruptura com o “mundo comum”, a transformação em um novo ser e a busca de uma verdade sobre si. Seria, então, coincidência que estes elementos destacados no formato de narrar a história privilegiem a dimensão psicológica do herói contemporâneo?

2.1.1) Andarilhos infelizes

I got the world by the balls and I can't stop feelin' like I'm a fuckin' loser (Tony Soprano).²⁰

Segundo Baker (2004), os fãs da *Família Soprano* hão de concordar que Tony realmente tem o mundo aos seus pés, sendo exatamente por isso que o mafioso inspira fascínio e admiração. Quando somos traídos e ameaçamos “arrancar fora o pescoço” de alguém, ninguém nos leva a sério; já com Tony... Durante a série, há diversos exemplos do que pode acontecer com aqueles que cruzam erroneamente o seu caminho.

Já no primeiro episódio, acompanhamos um de seus devedores ser atropelado e espancado em via pública em plena luz do dia pelo futuro chefe da máfia de New Jersey. Também assistimos o que aconteceu a Salvatore “Big Pussy Bonpensiero”, executado em alto-mar assim que Tony se deu conta que ele, o capitão e um dos amigos mais próximos, estava trabalhando como informante do FBI há meses. Ou ainda, as diversas surras que o funcionário do *Bada Bing!*²¹ levava de Tony apenas por falar alguma bobagem num momento de mal humor do chefe. Em suma, no que diz respeito a conseguir o que quer, Tony é determinado e implacável, qualidades as quais, conforme a autora, suscitam nossa

¹⁹ Fonte: Idem.

²⁰ Temporada 2, episódio 6: *The Happy Wanderer*, exibido originalmente em 20 de fev. 2000.

²¹ Clube noturno gerenciado pela família da máfia de Tony. É dos locais onde eles fazem as reuniões sobre os negócios.

admiração pelo personagem: “nós gostamos de um homem que sabe o que quer e sabe como conseguir” (BAKER, 2004, p. 28).

Apesar de ter o mundo aos seus pés, contudo, Tony não é feliz. Afinal, felicidade não é algo que pode ser alcançado através do uso de força ou intimidação. Ainda neste episódio em que Tony admite se sentir um fracassado, ele faz uma divagação interessante sobre três possíveis formas que as pessoas encontram para lidar com a felicidade ou ausência dela.

Durante a sessão semanal com a Dra. Melfi, o mafioso esbarra na resistência²² e se mantém calado. A terapeuta então pergunta-lhe no que está pensando e ele responde que gostaria mesmo era de “esmagar a cara dela”. Rapidamente, emenda uma explicação dizendo que obviamente não fará isso de fato, que foi apenas um modo de expressar o que está sentindo e prossegue: “*não sei de quem porra estou com raiva. Estou apenas com raiva, ok? O que estou fazendo aqui [na terapia]? Eu até pedi para voltar! Eu tenho a porra do mundo aos meus pés e ainda assim me sinto como um fracassado fodido*”²³. Tony completa ainda que não sabe exatamente o que ou quem faz com que ele se sinta dessa forma, ele apenas tem raiva de “*todas as coisas*” e de “*todas as pessoas*”.

Nota-se que toda essa raiva do mundo, ou seja, tal agressividade é uma característica marcante no personagem, assim como a tendência a recorrer à violência como forma de resolução de conflitos ou como simplesmente válvula de escape para ira. Frequentemente, temos a impressão de que ele vai explodir num ataque de ira a qualquer momento, coisa que acontece com frequência no decorrer do seriado. Como, por exemplo, com o funcionário do clube de *stripers* mencionado acima, o qual em determinado episódio, é espancando por Tony a ponto de perder a audição de um ouvido²⁴.

Sobre os tipos de caminhos para lidar com a felicidade e/ou sofrimento, Tony demonstra grande animosidade em relação àqueles aos quais se refere como “andarelinhos felizes” – no original, *happy wanderers*. Nessa categoria, o mafioso classifica as pessoas

²²A resistência aqui está sendo tomada em seu sentido terapêutico, referindo-se a dificuldade do paciente em associar livremente, ou seja, falar tudo que lhe vier a mente sem censura, devido às forças de repressão.

²³Idem.

²⁴Temporada 5, episódio 10: *Cold Cuts*. Exibido originalmente em 09 de mai. 2004.

que andam distraídas pela rua, com a mente tranquila, levando a vida alegremente alheios às provações e os reveses dela.

Eu vejo algum cara qualquer andando pela rua com a mente tranquila. Você conhece o tipo: eles estão sempre assoviando com um ar de feliz errante de merda. E eu queria apenas ir até ele e rasgar fora sua garganta, queria pegá-lo e socá-lo repetidamente lá. Sem nenhuma razão. Por que eu deveria me importar se o cara tem a mente tranquila? Eu deveria dizer: sorte a sua!

Diante dessa fala, Melfi sugere que eles retomem o assunto relacionado ao desejo dele de batê-la na cara. Irritado com a insistência da terapeuta, Tony termina por admitir que realmente guarda ressentimentos em relação a ela, pois sente como se ela repetidamente o colocasse no lugar de vítima.

Lembra da primeira vez que vim aqui? Eu disse que admirava os homens como Gary Cooper, o tipo forte e calado. E tudo que os americanos fazem hoje em dia é chorar e reclamar a respeito de tudo quanto é coisa. Fodam-se eles! E agora me tornei um deles, um “paciente”.

Eis os dois outros caminhos para lidar com o sofrimento na concepção de Tony. Por um lado, há os homens do estilo de “Gary Cooper”, aqueles que são fortes e silenciosos, que fazem o que é preciso ser feito sem hesitações, sem questionamentos e, principalmente, sem perder tempo lidando com sentimentos. Por outro lado, há aqueles que Tony apelida de “chorões” – no original, *whinners*. O mafioso os define como pessoas que se fazem de vítimas e que estão sempre procurando culpar os outros pela infelicidade. Para Tony, a terapia é feita exatamente para pessoas assim, covardes que choram e reclamam a respeito de tudo.

É visível que a admiração de Tony reside no tipo “Gary Cooper” de ser, todavia, ao se render à terapia, ele se sente como pertencente ao grupo dos reclamões. Apesar disso, recusa-se a culpar os outros pelo sofrimento sentido, chateando-se com a terapeuta por dizer coisas como: “*seus pais tornaram impossível que você experienciasse alegria*”. Apesar dessa resistência inicial em relação à terapia, com o passar do tempo, Tony vai assimilando o discurso de Melfi como uma forma de atribuir sentido à sua vida e a quem ele é. Não raro o ouvimos dizer que ele e sua irmã são do jeito que são – intempestivos, irônicos e agressivos –, porque tiveram uma mãe emocionalmente distante

que provavelmente sofria de transtorno de personalidade bipolar, termo aprendido com a terapeuta.

Segundo Illouz (2008), *Família Soprano* é um exemplo de como a linguagem da psicologia se tornou penetrante na cultura popular norte-americana, ao lado de programas de auditório como *Oprah*, da abundância de livros de autoajuda, das colunas semanais de aconselhamento, dos consultórios particulares de atendimento psicológico, dos grupos de apoio, entre outros. A tese da autora é que a psicanálise e a ampla gama de teorias dissidentes sobre a psique que se seguiram a Freud tiveram, em geral, a capacidade de reconfigurar a vida afetiva das pessoas. O discurso advindo da psicologia, referido pela autora como discurso terapêutico, tornou-se tanto uma forma cultural, que molda e organiza a experiência, quanto um recurso cultural através do qual as pessoas atribuem sentido para o Eu e para as relações sociais.

De fato, em *Família Soprano*, temos não só um vislumbre da imagem do terapeuta, encarnada pela Dra. Melfi, como também dos conceitos centrais da psicanálise, entre eles, a influência de traumas infantis na vida adulta, o peso do complexo de Édipo nas escolhas amorosas atuais, entre outros. Nota-se que a linguagem terapêutica surge no seriado não somente como uma forma de contar a história dos Sopranos, mas também enquanto ferramentas simbólicas às quais os personagens recorrem para atribuir sentido a suas vidas e a seus relacionamentos.

Vale mencionar que praticamente todos os membros da família de Tony, pelo menos os parentes consanguíneos, passam por atendimento psicológico em algum momento da série. Além do próprio Tony que frequenta o consultório da Dra. Melfi ao longo de todas as temporadas.

Carmela, sua esposa, primeiro começou a lhe acompanhar em algumas das sessões por sugestão da terapeuta. Em determinada ocasião, Tony não pode comparecer e ela foi se encontrar sozinha com Melfi. Ela então compartilha com a médica as preocupações com as variações de humor do marido e as angústias dela por se sentir impotente diante do sofrimento de Tony. Diante da fragilidade de Carmela, Melfi a encaminha para um outro profissional terapeuta, posto que ela mesma não pode lhe ajudar sem colocar em risco a qualidade do tratamento do seu paciente original, que é Tony. Talvez seja conveniente mencionar que Carmela sempre se mostrou uma pessoa religiosa

e, enquanto tal, buscava aconselhamento junto a um padre. Contudo, depois de alguns desentendimentos, ela se viu sem ter com quem dividir suas inquietações.

Diante disso tudo, apesar de recusar inicialmente, Carmela termina procurando o profissional indicado por Melfi. Chegando lá, ao contrário do esperado, o terapeuta faz um julgamento moral seguido de outro, inclusive negando o dinheiro dela por considerá-lo dinheiro sujo. Primeiramente, ele aponta a contradição entre as reclamações de Carmela e as afirmações de que o marido é um bom homem e um bom pai. Nas palavras do terapeuta, “*você me disse que ele é um criminoso deprimido, propenso à raiva e seriamente infiel. Essa é sua definição de bom homem?*”²⁵. Em seguida, ele dá a entender que não legitimará o casamento de Carmela e a aconselha diretamente a confiar em seu impulso inicial e se divorciar de Tony, a sair de casa com os filhos e não aceitar mais nada que venha dele, do contrário ela se torna cúmplice de todos os crimes cometidos pelo marido.

Nota-se ainda que esse mesmo terapeuta faz uma colocação interessante. Segundo ele, “*muitos pacientes querem ser perdoados dos acontecimentos de sua vida corrente por causa de eventos que aconteceram na sua infância. Isso foi o que se tornou a psiquiatria na América*”²⁶. Nessa fala, podemos perceber uma crítica implícita à tendência de algumas pessoas de se desresponsabilizar por seus atos presentes em face de traumas vivenciados na infância.

Assim como Carmela, em determinado momento, o atendimento terapêutico é sugerido por Melfi também à filha de Tony, Meadow. O mafioso chega ao consultório de Melfi dizendo estar preocupado com a filha, pois, depois que o namorado dela foi assassinado com um tiro, ela se diz traumatizada e está usando isso como desculpa para não trabalhar nas férias, para ficar o dia todo em casa sem fazer nada. Melfi a explica que durante o curso da vida de uma criança há ciclos constantes de partidas e de retornos, ou seja, de segurança *versus* liberdade. Em adição, a terapeuta aponta que, por mais que a jovem possa estar se escondendo atrás da morte de seu namorado, isso não quer dizer que ela não esteja, de fato, em sofrimento. Pergunta, então, se Meadow comentou algo sobre estar deprimida e sugere que talvez a garota precise ser medicada. Em face disso, aconselha que Tony a leve a um profissional especializado em adolescentes e em

²⁵Temporada 3, episódio 7: *Second Opinion*. Exibido originalmente em 08 de abr. 2001.

²⁶Idem.

consultorias educacionais. Vemos aqui um exemplo do uso da linguagem da psicologia como uma ferramenta simbólica para tentar dar sentido ao comportamento do outro.

O filho de Tony, por sua vez, desde a pré-adolescência apresentava problemas na escola. Tony e a esposa foram chamados diversas vezes por conselheiros do corpo docente para falar a respeito de A.J. Um deles sugeriu que o garoto poderia ter transtorno de hiperatividade. Nesse momento, Tony se negou a acreditar que o filho poderia passar por problemas. Alguns anos depois, o garoto chega a ser expulso da escola por causa de seu comportamento e, ainda nessa época, Tony descobre que o filho também sofre de ataques de pânico ao presenciar um dos episódios e se culpa por eles, achando que são os genes podres os causadores disso, a “*maldição dos Sopranos*”²⁷.

Com o passar do tempo, apesar de alguns momentos de melhora, a situação de A.J. vai gradativamente piorando. Ele volta a causar problemas na escola – tais como, notas baixas, depredação do prédio, entre outros –, culminando com a perda do ano letivo e, conseqüentemente, da oportunidade em ingressar na faculdade. O garoto prossegue sua vida variando entre períodos de rebeldia e períodos de ajustamento às expectativas dos pais. Todavia, diante do término de um relacionamento amoroso, A.J. desaba de vez. Novamente, Tony se culpa pelo estado do filho:

*Eu posso lidar com isso, mas as crianças? É como quando eles são pequenos e adoecem, você daria qualquer coisa do mundo para ficar no lugar deles para que eles não precisem sofrer. E pensar que você é a causa disso [...]. Meus malditos genes podres infectaram a alma do meu garoto [...]. Esse foi meu presente para meu filho.*²⁸

Nota-se que, nesse meio tempo, A.J. chega a ter acompanhamento psicológico e a tomar antidepressivos, mas estes não se mostram suficientes para aplacar o sofrimento do garoto, que chega inclusive a ser internado numa clínica psiquiátrica após uma tentativa de suicídio.

Além da família nuclear, acompanhamos também algumas cenas da terapia de sua irmã, Janice. No caso, assistimos a discussões relacionadas com a repetição de padrões em suas escolhas amorosas, cujos perfis de homens, em última instância,

²⁷Temporada 3, episódio 13: *The Army of One*. Exibido originalmente em 20 de mai. 2001.

²⁸Temporada 6, episódio 17: *Walk Like a Man*. Exibido originalmente em 06 de mai. 2007.

remetem ao pai dela e ao próprio Tony. Outro ponto interessante em relação à Janice é que, se por um lado, Tony detesta ser colocado na posição de vítima da sua infância, ela recorre a esse argumento constantemente como forma de justificar diversos comportamentos, dentre os quais os ataques de raiva. Certa feita, ela é presa por, depois de uma discussão, chegar a agredir fisicamente outra mulher durante um jogo de futebol da enteada. Por insistência do marido, Janice passa então a frequentar um grupo de apoio para aprender a lidar com a raiva latente.

Convém mencionar que durante a série, acompanhamos até mesmo a terapia da terapeuta, isto é, o acompanhamento psicológico de Melfi. Vemos desde os conflitos morais que podem surgir diante do atendimento a um criminoso, até os percalços de relacionamentos familiares. Nota-se que ela também é medicada em determinados momentos.

Antes de seguirmos adiante na caracterização, é interessante retomar alguns pontos a respeito de Tony Soprano. Primeiramente, talvez o fato que mais chama a atenção é que Tony é um homem em conflito, cuja história é narrada basicamente a partir do sofrimento psíquico. Como veremos no próximo capítulo, esse aspecto pode ser considerado como uma das características dos modos contemporâneos de se inscrever no mundo.

Os conflitos da personagem passam por uma certa nostalgia dos tempos passados, referidos geralmente em comparação ao tempo idealizado de seu pai. Vemos como a queda das instâncias de garantia tradicionais trazem um impacto na vida de Tony, ainda que muitos dos conceitos aos quais ele se remete estejam mais próximos da idealização do que da realidade. Estamos nos referindo ao suposto código de honra da época do pai, que estabelecia os direitos e os deveres de como cada um deveria se comportar, tanto com a família de sangue como com a família da máfia.

Tony remete constantemente também ao personagem Gary Cooper, o qual representa um ideal de um homem não marcado pelo conflito, nem pela narrativa de sofrimento. Ao contrário do ídolo, Tony não consegue simplesmente deixar os sentimentos de lado, posto que, quando negados, eles sempre terminam emergindo ainda que seja que sob a forma de ataques de raiva e de pânico.

Podemos afirmar que, em certa medida, tal nostalgia aos tempos passados vai além da época do pai. Provavelmente estamos diante também de uma nostalgia dos

tempos da onipotência narcísica que, em termos freudianos, refere-se àquela época do desenvolvimento do sujeito em que ele tudo podia, em que nada lhe era negado.

Finalmente, observamos a influência da psicologia enquanto um sistema perito que auxilia as personagens a adquirirem algum tipo de segurança ontológica diante dos problemas que enfrentem. Temática que será abordada mais detalhadamente no próximo capítulo.

2.2) Walter White: o chefe de família implacável

O primeiro episódio da série *Breaking Bad*, produzida por Vicent Gilligan, foi transmitido em 20 de janeiro de 2008 pelo canal por assinatura AMC da TV americana. Contando com cerca de 50 minutos, este foi o primeiro capítulo da série exibida por cinco temporadas. No site oficial da AMC, encontramos a seguinte sinopse:

Breaking Bad acompanha a vida de Walter White, um professor de química que vive no Novo México com sua esposa e seu filho adolescente que sofre de paralisia cerebral. White é diagnosticado com câncer no estágio 3 e recebe o prognóstico de dois anos de vida. Baseado nesse prognóstico médico, desenvolve um senso de coragem que somado ao desejo de garantir segurança financeira para sua família o impulsiona a escolher entrar para o perigoso mundo das drogas e do crime, bem como a ascender ao poder deste mundo. A série explora como um diagnóstico fatal desprende um homem típico de suas preocupações cotidianas e das amarras da sociedade tradicional, acompanhando a transformação dele de um homem de família da classe média para um chefe do tráfico de drogas.²⁹

No capítulo do livro que se refere à *Breaking Bad*, Martin (2014) relata álbuns momentos da trajetória profissional de Vicent Gilligan, roteirista do programa, desde a participação em alguns episódios de *Arquivo X*, passando pela rápida imersão na indústria cinematográfica com o filme do anti-herói *Hancock* até o surgimento da ideia de *Breaking Bad*. É interessante pontuar que Martin dá mais ênfase ao processo criativo por trás da invenção da história dos seriados do que a análise da trama em si. Um exemplo disso é sua preocupação em descrever alguns dos possíveis caminhos que conduziram Vicent

²⁹Fonte: AMC.

Gilligan ao argumento central de *Breaking Bad*, dentre eles uma conversa com um colega roteirista, Thomas Schnauz:

Os dois ficaram se queixando da situação do ramo do cinema e se perguntando quais as outras opções para se trabalhar além de longas. *Talvez a gente pudesse ser recepcionista no Walmart*, disse Gilligan. *Talvez a gente pudesse comprar uma van grandona e montar um laboratório para fabricar metanfetamina*, Schnauz rebateu. *E quando ele disse isso, pipocou uma imagem na minha cabeça de um personagem fazendo exatamente isso: um cara comum que decide “virar sangue-ruim”³⁰ e se tornar um criminoso*, Gilligan contou (MARTIN, 2014, p. 330)

Eis então que surge a ideia de transformar o cidadão mais comum possível em um fora da lei. Para o autor, isso representa uma radicalização de figuras como Tony Soprano: “o projeto de Gilligan [...] era uma extensão radical da tendência do anti-herói que, a essa altura, tinha se tornado uma assinatura daquela década da TV. A ideia consistia em transformar de maneira convincente um zé ninguém num monstro” (MARTIN, 2014, p. 330).

Martin (2014) nos chama atenção para outro ponto interessante. Enquanto outros personagens fora-da-lei tinham uma série de justificativas para esse tipo de conduta, Walter White vai perdendo-as uma a uma. Walter não está assumindo um legado de família, tal como Tony Soprano. Walter não nasceu nem cresceu em um ambiente familiar conflituoso, não era filho de mãe alcoólatra nem de pai ausente, nem tampouco cresceu num bairro perigoso em companhia de más influências. Walter não foi marcado por um trauma de infância, tal como Dexter³¹ que presenciou o assassinato violento de sua mãe. O que lhe aconteceu foi um prognóstico de poucos anos de vida, sendo que até essa justificativa se perde quando o câncer começa a regredir a ponto dele se encontrar praticamente curado. As únicas justificativas que restariam eram as dificuldades financeiras e a preocupação com a família, contudo mesmo depois de ganhar dinheiro suficiente para garantir estabilidade e conforto a todos, Walter se recusa a se retirar desse novo mundo.

³⁰Nota-se que “virar sangue-ruim” é uma tradução do título do seriado “*Breaking Bad*”.

³¹Dexter é outro personagem controverso que faz grande sucesso atualmente. Trata-se de um psicopata que segue um código, cuja função é direcionar seus impulsos agressivos incontroláveis para vítimas merecedoras, tais como outros assassinos.

Na realidade, é interessante observar o quão pouco sabemos sobre o passado de Walter, diferentemente do que assistimos em Tony que está constantemente se remetendo a lembranças da infância, especialmente nas sessões de terapia com a Dra. Melfi. No que diz respeito à infância, Walter faz apenas uma menção: ele compartilha com Walt Jr. a única lembrança que tem de seu pai, falecido antes dos seus quatro anos de idade, acometido pela doença de Huntington³². Em relação à mãe, não aparenta manter nenhum contato, pois não chega nem a ligar para contar do câncer terminal. No fim das contas, as únicas pessoas do passado de Walter a aparecerem em cena são Elliot e Gretchen, um casal de amigos da época da faculdade dos quais Walter guarda grande ressentimento, como veremos mais adiante.

O sucesso do seriado, conforme Martin (2014), foi promovido também pela construção de personagens adversários a Walter White com os quais o espectador realmente se identifica. O autor se refere especialmente a Hank, cunhado de Walter e agente da DEA (órgão policial responsável por questões relativas à produção e tráfico de drogas), que se aproxima cada vez mais da descoberta da ocupação secreta de Walter. O espectador se vê então diante de um dilema: torcer pelo policial honesto ou pelo protagonista bandido? Nas palavras do autor:

O seriado se tornou um estudo sobre o poder masculino que perde as estribeiras, sem contar sequer com a satisfação compensatória de algum desejo, como a que Tony Soprano ou Don Draper [*Mad Men*] podia ter. Com isso, o desafio ficava muito mais direto: por que motivo a gente ainda *queria* que Walt ganhasse? (MARTIN, 2014, p. 330)

Já no primeiro episódio, é notável a influência do modelo proposto por Campbell (2007 [1989]) e adaptado por Vogler (2006) na construção da história. A primeira cena desse episódio começa com o que aparenta ser uma fuga. Em ritmo frenético, acompanhamos Walter White e o coadjuvante, Jesse Pinkman, num trailer em alta velocidade pelo deserto de Albuquerque. Ainda nesse trailer, há dois homens desmaiados e diversos frascos de vidro que se quebram a cada curva brusca. Estão presentes também um barulho de sirene, um gravador e um revólver. Tudo isso será

³²Doença degenerativa hereditária sem cura, com quadro de sintomas bastante agressivo, entre eles movimentos involuntários, crises convulsivas, perda da memória. Fonte: Neurociências.

explicado apenas ao final do episódio, pois antes somos introduzidos na jornada de Walter.

Para começar, somos apresentados ao “mundo comum” de Walter White. A casa no subúrbio, a esposa grávida, o filho com necessidades especiais, os dois empregos. Os diálogos são poucos, mas a sensação de exaustão e de chateação nos é passada sem dificuldades como, por exemplo, no momento em que Walter acorda e, no escuro, vai se exercitar no quarto em construção do filho que está a caminho.

É durante a festa surpresa de aniversário que Walter recebe o “chamado à aventura”. Todos estão acompanhando uma entrevista televisiva do cunhado, policial da DEA, falando sobre uma grande apreensão de drogas. Nessa conversa, Walter toma conhecimento do dinheiro envolvido e aparentemente fácil de ganhar, num esquema de fabricação de metanfetamina. Ao demonstrar interesse, é convidado por Hank para acompanhar uma batida policial em um laboratório de produção da droga. A princípio, Walter “recusa o chamado”, mudando de ideia ao descobrir seu prognóstico de dois anos de vida.

Observamos, então, uma crescente mudança no seu jeito de agir. Aquele homem antes calmo e pacato, mesmo tendo uma grande dose de agressividade reprimida, torna-se irritadiço e explosivo, não deixando de extravasar toda a fúria sentida. Seja contra seu chefe explorador ou contra os adolescentes malcriados que ofendem seu filho.

Durante a batida policial, Walter se surpreende ao ver um ex-aluno seu, Jesse Pinkman, fugindo da cena. É interessante notar que, a partir daí o episódio ganha um ritmo mais acelerado, divergente daquele mais lento e sem trilha sonora, até então utilizado. Nesse momento, Jesse desempenha o papel de “mentor”, pois é ele quem apresenta o funcionamento do “mundo alternativo” a Walter. Posteriormente, a função mudará de personagem, artifício também recomendado por Vogler (2006) e se solidificará no personagem do advogado da dupla, Saul Goodman. Ao firmar essa parceria e começar a produção da droga, Walter atravessa o “primeiro limiar” da história. De agora em diante, assistiremos à luta do nosso herói contra obstáculos e inimigos, bem como as dificuldades em conseguir aliados, elementos presentes naquilo que Vogler (2006) chamou de “segundo ato”. As etapas do terceiro limiar, a saber, o “caminho de volta”, a “ressurreição” e o “retorno com o elixir”, apenas se dão na última temporada do seriado.

2.2.1) A Construção de Heisenberg

No segundo episódio, Walter se vê diante de dois problemas os quais, para um professor de química que não tem nenhuma experiência no mundo do crime, podem se mostrar bastante difíceis de lidar. Primeiro o mais complicado, um dos traficantes que os atacou no deserto não morreu na explosão e está preso no trailer. E agora, o que fazer com Krazy-8? Apesar de debilitado com o ataque, Krazy-8 mostra que ainda tem força o suficiente para tentar escapar. Eis que Walter se depara com um dilema: correr o risco de deixá-lo, sabendo que futuramente ele pode ir atrás da família dele ou matar a sangue frio o homem debilitado? O segundo problema diz respeito ao corpo de outro traficante, Emílio. O que fazer com Emílio? Correr o risco de ser preso ou destruir o corpo?

Numa discussão com Jesse, os protagonistas chegam à conclusão de que o mais sensato, ou seja, menos arriscado para ambos é matar Krazy-8 e destruir o corpo de Emílio. A divisão dessas tarefas entre eles dois é decidida no “cara e coroa”, o que marca a inexperiência de ambos e a insegurança em levar a cabo qualquer uma das ações. Jesse se ocupará do cadáver, enquanto Walter “cuidará” de Krazy-8.

Walter, contudo, vacila sobre a decisão de matar Krazy-8 que se encontra preso no porão da casa de Jesse. Em vez de cumprir com a parte do acordo, ele leva água e comida para o prisioneiro, além de um balde para que ele faça suas necessidades fisiológicas. A indecisão é tamanha que ele chega a apelar para uma lista de prós e contras de deixar Krazy-8 ir embora com vida, entre os argumentos estão: “*é a coisa moral a ser feita*”; “*você não poderá viver consigo mesmo*”; “*matar é errado*”. Até o próprio prisioneiro percebe tal relutância, diz-lhe que não manteria nem seu pior inimigo preso de forma tão degradante e lhe dá um ultimato: “*ou você me mata, ou me deixa partir*”. Enquanto isso, Walter continua alimentando o prisioneiro – chega inclusive a cortar as cascas do pão do sanduíche – e continua a procurar um motivo para não levar o plano adiante. Numa dessas ocasiões, tenta conhecer melhor o lado psicológico do prisioneiro fazendo perguntas pessoais. Krazy-8 aponta a incoerência afirmando que conhecê-lo melhor, não tornaria mais fácil matá-lo. Diante disso, Walter admite para o prisioneiro que está procurando uma boa razão para não matá-lo e lança o desafio: “*convença-me!*”. Krazy-8, então, oferece-o dinheiro e a promessa de que não se vingará, conta detalhes de sua vida, onde cresceu e o que fazia antes de se tornar traficante. Walter sai do porão

convencido a deixar o traficante partir, quando se dá conta de que o moço se aproveitou de um lapso seu para adquirir um objeto cortante, o que o leva a crer que Krazy-8 estava planejando matá-lo o tempo todo. Quando retorna ao porão, Walter finge que soltará o moço e o asfixia aos prantos.

Depois desses acontecimentos – que incluíram além do assassinato no porão, a dissolução de um cadáver em ácido –, Jesse demonstra grande remorso, não conseguindo mais habitar a própria casa e busca escapar da realidade dolorosa por meio do uso de drogas, mecanismo ao qual ele recorre frequentemente. Walter, por sua vez, não demonstra se sentir atormentado pelos eventos recentes.

Agora que Krazy-8 e Emilio estão mortos, Jesse procura o homem que assumiu o lugar daqueles como distribuidor, Tuco Salamanca. Tuco apresenta características clássicas de um vilão traficante de drogas, das vestimentas, até o jeito de se comportar. Desde a primeira aparição, notamos que se trata de um personagem brutal, imprevisível e propenso a explosões violentas de agressividade. O traficante concorda em receber o produto oferecido por Jesse, mas se recusa a pagar, além de espancar o rapaz para lhe ensinar uma lição: ninguém trafica metanfetamina em Albuquerque além dele. Ao encontrar o parceiro hospitalizado com o rosto desfigurado e costelas quebradas, Walter decide procurar o distribuidor pessoalmente.

Garrido com o chapéu e os óculos escuros, que com o tempo se tornarão emblemas de uma persona criminosa, Walter vai ao “quartel-general” de Tuco Salamanca e se apresenta como *Heisenberg*, codinome que ele adotará pelo restante da jornada. Reivindica o dinheiro relativo à metanfetamina e o adicional de 15 mil dólares como indenização pelo sofrimento do parceiro. Ao perceber que o mexicano não atenderá as solicitações, o químico pega uma porção do que aparentemente era metanfetamina e a atira no chão, explodindo a sala onde se encontram. Atordoadado e, ao mesmo tempo, admirado com a explosão, Tuco entrega o dinheiro a Heisenberg, além de encomendar mais meio quilo do produto.

É interessante observar que não acompanhamos nenhum tipo de ponderação ao que se refere a essas decisões de Walter, também não há hesitações aparentes, com exceção à execução de Krazy-8, o que, como veremos, pode ser pensado como um traço central na caracterização do herói contemporâneo.

Outro ponto que pode nos ajudar a compreender mais um pouco sobre a transformação de Walter, refere-se a uma das poucas referências ao passado dele. Em determinado momento da primeira temporada, somos apresentados a dois de seus colegas do passado, Elliot e Gretchen Schwartz, os quais, ao contrário dele, realizaram-se profissionalmente, sendo reconhecidos inclusive com um Prêmio Nobel. Nota-se que o assunto incomoda profundamente Walter, na medida em que ele inicialmente fazia parte do projeto premiado e agora se sente menosprezado e excluído.

Ao saber do estado de saúde do antigo parceiro, Elliot o oferece um emprego com diversos benefícios muito atraentes. Contudo, ao perceber a motivação de ajudá-lo por trás da oferta, Walter se sente ofendido por achar que está sendo tratado como um caso de caridade e a nega. Constatamos, assim, o quão orgulhoso nosso protagonista é. Além disso, podemos concluir que na visão de mundo de Walter não há meio termo, apenas perdedores completos ou vencedores absolutos e aceitar tal dinheiro seria um atestado de que ele é, de fato, um fracassado. Dessa forma, podemos perceber que não ser capaz de resolver os próprios problemas, ou seja, ser impotente diante de alguma questão gera o sentimento de fracassado. O mesmo podia ser observado em Tony, na afirmação citada no tópico anterior, sobre se sentir um fracassado apesar de ter tudo aos seus pés.

Voltando à saga de Heisenberg, em pouco tempo Walter e Jesse são confrontados com o fato de que fazer negócios, com uma pessoa imprevisível e violenta como Tuco Salamanca, foi uma péssima ideia. Durante uma negociação, o traficante perde a cabeça com um dos capangas e, por um motivo aparentemente bobo, espanca-o até a morte. Depois dessa cena, Walter e Jesse ficam apavorados, passam a temer que lhes aconteça o mesmo e, diante disso, começam a planejar o assassinato do traficante. É interessante observar que, ao contrário da decisão referente à Krazy-8, não há dilema em relação a Tuco e Walter prontamente fabrica um veneno letal e formula uma maneira de dá-lo à vítima.

Antes de conseguirem colocar o plano em ação, entretanto, Tuco desconfia que há algo de errado e sequestra os dois, levando-os para uma casa isolada no meio do deserto. Nesse meio tempo, Skyler e a família ficam desesperados por conta do sumiço de Walter, chamam a polícia e começam a distribuir panfletos de desaparecido pela cidade. Por um golpe de sorte, eles conseguem escapar. A fim de justificar o sumiço para os familiares, Walter simula um estado de fuga dissociativo, aparecendo pelado num

supermercado sob a alegação de que não lembrava de nada desde a noite que sumiu de casa.

É interessante notar que, em momento posterior, percebemos mais um traço da gradativa transformação de Walter no comandante de uma operação criminosa. Diante de um conflito apresentado – um roubo do seu produto –, a primeira solução pensada por ele para solucionar o impasse passa pelo uso de intimidação e até mesmo violência física, sem demonstrar o mínimo conflito interior com isso.

Enquanto os negócios vão bem, Walter descobre que o câncer teve uma remissão extraordinária e, em face disso, decide que após vender o último lote produzido abdicará das atividades ilícitas. Passa a partir daí a se dedicar a consertos em casa e o que começa como um pequeno projeto, torna-se cada vez mais complexo e dispendioso. Em ida à loja de materiais de construção, ele percebe, por acaso, um rapaz comprando os ingredientes para cozinhar metanfetamina. No primeiro momento, Walt se aproxima dele arrogante e começa a lhe dar dicas sobre o que e onde comprar. Contudo, depois se aproxima do rapaz e do parceiro dele e diz em tom de ameaça: *“Fiquem fora do meu território!”*³³.

É interessante observar que algo similar acontece com Tony Soprano no que diz respeito ao desconforto em levar uma vida “normal”. Em determinado momento da série, Tony se vê como alvo direto de uma investigação da polícia, em face disso, seguindo conselhos do advogado, Tony cumpre horário normal de trabalho em um escritório como outro qualquer, rotina que o deixa visivelmente entediado a ponto de somatizar a inquietação sob a forma de coceiras. Como disse o sobrinho de Tony, certa feita: *“a ordinariedade da vida é difícil demais para mim”*³⁴.

Com o passar do tempo, torna-se cada vez mais claro que o foco de Walter é ganhar dinheiro, não importa quem prejudique direta ou indiretamente para alcançar isso. Seja um garotinho que ficou órfão, seja uma família que perdeu o filho ou até mesmo a própria esposa, que está cada vez mais distante por desconfiar das mentiras. Quanto maior

³³Temporada 2, episódio 10: *Over*. Exibido originalmente em 10 de mai. 2009.

³⁴Original: *“The fuckin’ regularness of life is too fucking hard for me”*. Temporada 1, episódio 8: *The Legend of Tennessee Moltisanti*. Exibido originalmente em 28 de fev. 1999.

o sucesso da produção e comercialização da metanfetamina, mais seguro de si e ganancioso o químico fica.

Visando aumentar mais os lucros, em determinado momento, Walter decide começar a expandir o território sem, contudo, avaliar as consequências que poderiam advir. Em pouco tempo, um dos vendedores sofre um ataque da gangue rival e é assassinado. O que nos chama a atenção é que ao saber da notícia, Walter, em momento algum, ressent-se pela morte do rapaz ou pensa como a família dele lidaria com a perda. Jesse, por outro lado, diante de mais uma perda, recorre para a fuga de realidade que lhe é familiar, o uso de substâncias entorpecentes. Todavia, dessa feita, as coisas ganham uma dimensão maior, pois acompanhado da namorada Jane, o rapaz parte para substâncias mais pesadas.

Temos aqui grandes diferenças entre Walter e Tony a respeito da “ética de trabalho”. Em primeiro lugar, antes de expandir o território, Tony provavelmente marcaria uma reunião com o chefe da região e buscaria fazer um acordo verbal sobre o usufruto do local, em termos de divisão de porcentagens dos lucros, por exemplo. Em segundo lugar, caso algum dos homens de Tony fosse morto em serviço, a primeira providência seria retaliar, vingar a morte do injustiçado matando um dos membros da gangue responsável ou no mínimo, negociar uma indenização para os familiares. Por fim, Tony e os outros membros procurariam compensar os familiares do falecido, como sinal de respeito, compareceriam ao velório e, além disso, iriam se responsabilizar financeiramente pelos dependentes do falecido. O mesmo procedimento era adotado quando algum membro era ferido; o responsável pagava as contas médicas e indenizava a família, caso houvesse dano permanente.

Ainda no universo de Walter White, temos Saul Goodman³⁵, o advogado e conselheiro. É através dele que Walter consegue o contato de um novo distribuidor, conhecido por ser profissional e trabalhar discretamente, sem fazer estardalhaço e muito menos recorrer ao uso de violência. Esse homem, segundo o advogado, lembra o próprio

³⁵A título de curiosidade, vale mencionar que esse personagem atualmente é protagonista de uma série *spin-off* de *Breaking Bad*, chamada *Better Call Saul!* As séries *spin off* podem ser consideradas como uma tentativa por parte dos estúdios de lucrar o máximo com um produto bem-sucedido. Valendo-se da marca já estabelecida, criam uma nova história a partir de um dos personagens.

Walter, pois é discreto, inteligente, cauteloso, além de se esconder a plenas vistas, ou seja, também levar uma vida dupla.

Seu nome é Gustavo Fring, homem misterioso e de muitas faces, tendo um semblante inicial de um homem de negócios, frio, calmo, educado, cuidadoso e cauteloso. Maior distribuidor de metanfetamina do sudoeste americano, dono de uma grande rede de restaurantes que funciona como fachada para negócios ilegais, ele representa tudo aquilo que Walter gostaria de ser. Não à toa, nas temporadas seguintes, vemos Walter aos poucos incorporando diversos traços de Gus, tais como a cadência da voz, a postura corporal, as estratégias de manipular os outros, etc. É interessante observar que esse herói contemporâneo tem como aspiração tornar-se tão eficaz quanto a figura que representa o vilão.

Toda essa trajetória que viemos acompanhando até agora apresenta como, aos poucos, um pacato professor de química foi se tornando um produtor e comerciante implacável de substâncias ilícitas. Ou como Martin (20114) diria, acompanhamos a transformação de um zé ninguém em um monstro. Não obstante, há um momento divisor de águas nessa transformação.

Como já mencionado anteriormente, Jesse e a namorada, Jane, tinham hábitos abusivos em relação ao uso de drogas. Certa feita, sob efeito de narcóticos, Jesse começa a se queixar do parceiro para a moça, contando-a vários detalhes sobre quem Walter é, sobre como se conheceram, sobre o relacionamento deles e, inclusive, sobre o fato de que ele o devia naquele momento meio milhão de dólares. Diante disso, a moça decide tomar a atitude que o namorado não tem coragem. Telefona para a casa de Walter e chantageia o químico, afirmando saber quem ele é e onde ele trabalha e, caso o dinheiro não seja entregue rapidamente, ela o desmascarará para ambos, família e polícia.

Nota-se que Walter estava se recusando a passar ao rapaz a parte correspondente dos lucros por estar preocupado com o comportamento compulsivo em relação às drogas, bem como com a má influência dessa namorada viciada na vida dele. No entanto, frente a ameaça, ele cede e entrega ao casal o dinheiro. Sai enfurecido da casa do pupilo e vai a um bar, onde após uma conversa com um desconhecido sobre família, decide voltar atrás e tentar conversar com o rapaz. Na mesma noite, retorna à casa de Jesse, onde encontra o dinheiro largado em um canto e o casal fora de si em outro. Enquanto tenta acordar o rapaz, a namorada dele se vira e começa a ter uma overdose,

engasgando-se no próprio vômito até a morte. Walter, por sua vez, ignora o impulso inicial de ajudar a garota e não faz nada além de testemunhar a morte dela.

Segundo Rodrigues (2014), o herói trágico descrito por Aristóteles pode ser definido como “um personagem que por suas características e impulsos tem uma atitude de descomedimento (*hybris*) e, considerando-se acima de sua condição humana, comete uma falha grave que o leva para uma situação sem saída” (p. 42). A autora acrescenta que, algumas das séries contemporâneas de maior sucesso entre o público e os críticos, são aquelas em que os protagonistas caminham em direção a um caminho sem saída, graças as próprias escolhas numa tentativa de se manterem fiéis às suas características.

Podemos dizer que, a decisão de permitir a morte de Jane, foi uma atitude de descomedimento por parte de Walter, a qual demonstra a falha trágica do personagem. Daí em diante, Walter nunca mais será o mesmo. Inclusive, esse momento pode ser considerado aquele a partir do qual não há mais volta para o personagem. Heisenberg está definitivamente construído.

2.2.2) *Ozymandias*, o rei dos reis

*Meu nome é Ozymandias, rei dos reis.
Contemplem as minhas obras, ó poderosos, e desesperai-vos!
Nada mais resta. Em volta só a decadência
Dessa destruição colossal, crua e sem limites.³⁶*

A última temporada de *Breaking Bad* se inicia com a enunciação de uma tragédia. Num *flashforward*, vemos Walter com barba e cabelos crescidos, sozinho em uma lanchonete tomando café da manhã no 52º aniversário. Lembrando que durante todas as outras temporadas, o café matinal em família era importante para ele, bem como uma tradição de aniversário. Nota-se que ele está usando um documento de identidade falso e que está bem longe de casa. Encontra-se com um senhor que vende armas e compra o que parece ser uma metralhadora.

³⁶Tradução livre do trecho do soneto de Percy Bysshe (1818), recitado no vídeo de promulgação do episódio 14 da 5ª temporada, *Ozymandias*, exibido originalmente em 15 de set. 2013.

Gus agora está morto. Depois de muitas dificuldades e de, inclusive, chegar ao ponto de envenenar uma criança, Walter conseguiu vencer. Se Walter está aliviado, Skyler está apavorada, pois teve um vislumbre daquilo que o esposo se tornou. Com as notícias sobre a verdadeira ocupação de Gus e a morte dele numa explosão, Skyler se viu confrontada pela realidade do que o marido é capaz de fazer. Borges (2012) aponta com precisão que Walter está tão diferente que parece outra pessoa, pois anda de outro jeito, possui outro olhar, um olhar de êxtase. Agora ele reina absoluto.

Olhe para como o homem anda. O jeito que ele coloca seus pés em terra de ninguém. A postura com que se aproxima e se move pela própria casa, mais intruso que não. E olhe só toda a intimidação ali e depois – sem uma única mão, voz ou promessa levantada, sem precisar fingir nada. Olhe para como o homem fala [...]. Olhe para o homem e tente lembrar quem ele era há apenas um ano. Eu mal consigo.³⁷

Assistimos a Walter apagando todos os rastros da morte de Fring que poderiam conduzir a polícia a ele, bem como tomando as providências necessárias para assumir a produção e a distribuição de metanfetamina antes controladas pelo seu ex-chefe. Como Borges (2012) observa, não há como negar que ele é bom nisso, ele tem uma capacidade incrível de se adaptar, de se esquivar e de encarar as coisas quando necessário. Nas palavras do blogueiro: “Walt não sobreviveu até agora por alinhamento dos planetas, magia, dedos cruzados, pé de lebre ou vento curvado. Ele não é o criminoso de beira de morro. Ele matou Gus Fring. Ele enganou o DEA, não se sabe quantas vezes. Ele é bom”³⁸.

Primeiramente, procura Mike para saber o destino das imagens gravadas pelas câmeras do laboratório onde ele e Jesse trabalhavam. Descubrem que estão salvas em um *laptop* de Gus que está em posse da polícia numa sala de evidências. Para contornar esse obstáculo, constroem um ímã gigante e, com um caminhão, aproximam-se o bastante da sala de evidências para danificar o aparelho. Segundo Borges (2012), isso demonstra o ritmo que essa temporada segue.

³⁷Fonte: Série Maníacos.

³⁸Fonte: Série Maníacos.

É toda a idéia do que parece ser a temporada: nem que seja no grito, ele [Walter] vai tomar o que quer. O mais perturbador não é nem isso, até. Quem assiste a *Breaking Bad* já está acostumado a esse ego desenfreado de Heisenberg. Ou melhor, de Walt. Heisenberg meio que já se mesclou e se perdeu dentro do outro, o chapéu se tornou desnecessário, é passado. E o que assusta é como Walt não sabe o quanto isso é terrível. Ele agora é quem sempre quis ser.³⁹

Walter pode estar alheio àquilo se tornou e Jesse pode até, ingenuamente, ainda confiar no parceiro. Mas Mike não, ele nunca confiou em Walter. Mike surge na história inicialmente como detetive do advogado da dupla, contudo, mais tarde, descobrimos que ele na realidade era funcionário de Gustavo Fring. Ele realizava trabalhos como investigação do *background* de pessoas aspirantes a entrar na operação, fazia coleta do dinheiro das vendas, cobrava os devedores e impunha respeito a quem causasse problemas, recorrendo, maioria das vezes, ao uso de violência. Em linguagem popular, poderíamos dizer que ele era o capanga de Gustavo, ele desempenhava a força física necessária para manter a operação em andamento.

É interessante observar que Mike e Walter não são tão diferentes: ambos têm a mesma idade, são extremamente metódicos e são os melhores nos respectivos campos de atuação. E, acima de tudo, ambos justificam as escolhas profissionais com uma única palavra: família. A grande diferença entre eles, talvez, seja que tal motivação é verdadeira para Mike, mas será que o é para Walter?

Ao ser procurado pela dupla para retomar a produção e a comercialização da metanfetamina, Mike é bem direto nos motivos para recusar veementemente tal proposta, dirigindo-se a Walter diz: “*você é um problema. Lamento que o garoto não enxergue isso, mas eu, com certeza, vejo. Você é uma **bomba-relógio**. Tic. Tic. Tac. Eu não tenho nenhuma intenção de estar por perto da explosão*” [grifo nosso]⁴⁰. Apesar de ter consciência disso, por motivos financeiros, o capanga acaba aceitando a proposta de Walter. Outro que estava apreensivo em voltar, era o advogado Saul, mas assim como Mike acabou cedendo, mais por temor do que por interesse financeiro. Nessa temporada, todos parecem estar com medo de Walter, da esposa até o advogado dele.

³⁹Idem.

⁴⁰Temporada 5, episódio 2: *Madrigal*. Exibido originalmente em 22 de jul. 2012.

Borges (2012) faz uma colocação interessante usando a mesma metáfora da bomba prestes a explodir. Segundo o blogueiro, enquanto Tony Soprano está mais para um buraco negro, Walter White pode ser pensado como uma explosão, no sentido de que empurra e destrói todos ao redor, sem desculpas. Assim como um buraco negro, Tony absorve tudo para dentro de si até implodir – nem que seja em forma de ataques de pânico –, claro que no fim das contas ele, assim como Walter, acaba prejudicando todos ao redor. Walter, contudo, não demonstra nenhum remorso no caminho da destruição.

Há ainda outro grande obstáculo no que se refere a apagar todos os rastros, um outro exemplo de como Walter se tornou frio e calculista. A polícia encontrou informações apontando para diversas contas no exterior, abertas por Gus Fring. Tais contas conduzem os federais a todos que estavam envolvidos na operação de Gus, exceto Walter e Jesse. Desde o gerente da lavanderia, onde o laboratório se localizava, até uma grande multinacional alemã que ajudava no financiamento de todo o esquema. Com isso, nove pessoas envolvidas foram presas. A solução para tal problema, proposta por Mike, foi de comprar o silêncio dos antigos membros com o dinheiro das novas vendas, a contragosto, Walter aceita. Entretanto, na primeira oportunidade, Walter mata Mike e encomenda a morte dos nove envolvidos.

Conforme menciona Borges (2012), a história a partir desse momento gira em torno de Walter colocando as pessoas próximas em situações impossíveis, desde que contribua para a expansão do império criminoso. Ao mesmo tempo, vemos o personagem se tornando cada vez mais sozinho – Jesse sai do negócio, Skyler está cada dia mais fechada em si mesma, os filhos se mudaram para a casa de Hank. Tudo aquilo que matinha a humanidade dele está cada vez mais distante.

Antes de prosseguirmos para o terceiro capítulo, é conveniente a retomada de alguns pontos cruciais no personagem de Walter White. Primeiramente, chama-nos a atenção o fato de que ele é um indivíduo sem passado, posto que nada sabemos de suas origens. Conforme mencionado anteriormente, sobre a família anterior ao casamento, sabemos que o pai faleceu quando ele ainda era criança, que sua mãe ainda é viva, mas que, aparentemente, ele não mantém contato nenhum com a mesma. Sabemos também que ele acredita que foi traído pelos amigos da faculdade, por perder a mulher com quem se relacionava na época, Gretchen, e por não ter sido incluído nos lucros provenientes da pesquisa que iniciou com o casal. À parte disso, estamos diante de um homem reduzido

ao presente, que seria uma característica marcante do modo de subjetivação contemporâneo individualista.

Também é notável a aparente ausência de conflito. Walter White se mostra um homem o tempo todo em busca do controle absoluto das situações e de si mesmo, capaz de praticamente qualquer coisa para consegui-los. Doa a quem doer, às duras penas, Walter consegue tal controle. Tony Soprano, ao contrário, mostra-se um homem em constante conflito que está frequentemente perdendo as rédeas de si mesmo, seja sob a forma ataques de ira, seja como ataques de pânico. Além disso, Tony, muitas vezes, é movido por sentimentos de culpa e tentativas, ainda que fracassadas, de compensar as pessoas que se machucam ao redor.

Com o desenrolar das histórias de Tony Soprano e de Walter White, observamos o quanto esses dois pais de família são movidos pela voracidade de satisfazer os próprios desejos, por mais que justifiquem as ações como em prol das respectivas famílias. Assim como a figura do “monstro-tirano”, descrita por Campbell (2007), ambos acabam por atrair a ruína para si e para as pessoas mais próximas. Tony sofre da “psique torturada” sob a forma de ataques de pânico e, além disso, assistimos ao filho A.J. sucumbir ao que Tony chama de “maldição dos Sopranos” e seu sobrinho Christopher se afundar cada vez mais no abuso de substâncias ilícitas. Já Walter White é relativamente mais bem-sucedido em escapar da “psique torturada”, pois, no geral, consegue deslocar as inquietações para preocupações superficiais e aparentemente banais como, por exemplo, a presença de uma mosca no laboratório, ambiente altamente controlado e isolado do mundo exterior⁴¹.

Outro ponto interessante é a questão do dinheiro, o qual assume para Walter um papel de signo máximo de certificação do sucesso e do poder. Nota-se que ele está disposto a arriscar tudo para não perder os ganhos, os quais representam o legado que ele deixará para a família.

Por fim, chama-nos a atenção o fato de que com Walter não há meio termo: ou se ganha ou se perde. Ou se é um vencedor ou se é um fracassado. E ganhar, na maioria das vezes, passa necessariamente pela aniquilação do outro. Não basta ganhar do outro, é preciso eliminá-lo totalmente e ainda ser reconhecido como vencedor por ele.

⁴¹Temporada 3, episódio 10: *Fly*. Exibido originalmente em 23 de mai. 2010.

CAPÍTULO 3

NOSSOS NOVOS HERÓIS E OS LIMITES DO DISCURSO TERAPÊUTICO

A partir da análise apresentada no capítulo anterior, vimos que Tony Soprano é marcado por uma das características mais significativas dos modos de se inscrever no mundo contemporâneo, a saber, o uso do sofrimento psíquico como elemento principal na construção da narrativa de vida. Tony é, sobretudo, um homem em conflito e o pior inimigo é ele mesmo⁴². Nesse contexto, a terapia surge como a última esperança do mafioso se livrar do sofrimento psíquico que o marca.

Segundo Martin (2014), o jogo de forças envolvido no conflito que move – para não dizer paralisa – Tony Soprano é capturado pelo refrão da música de encerramento do episódio piloto do seriado. O autor acrescenta ainda que a música em questão pode ser considerada a canção tema para a Terceira Era de Ouro inteira, isto é, o terceiro período mais profícuo da produção televisiva americana. A canção é intitulada “*The Beast in Me*” (A Fera em Mim) e o refrão é composto pelos versos abaixo:

*A fera em mim
Fica numa gaiola presa por laços frágeis
Inquieta de dia e à noite declama e reclama para as estrelas
Deus ajude a fera em mim*⁴³

Esse refrão expressa, na opinião de Martin (2014), a luta constante entre aprisionar e libertar o “lado mais selvagem de sua própria natureza” (p. 110). É considerada pelo autor como paradigma dessa nova era televisiva, na medida em que expressa um conflito que ele considera latente tanto nos personagens criados com inspiração em Tony, quanto nos telespectadores das duas últimas décadas.

Os gêneros prediletos nos Estados Unidos – o faroeste, a saga com gangsteres, o detetive particular solitário e obstinado que trabalha longe do conforto da

⁴²O próprio Tony afirma isso diversas vezes ao decorrer do seriado.

⁴³*The beast in me / Is caged by frail and fragile bonds / Restless by day / And by night, rants and rages at the stars / God help the beast in me.*

vida doméstica normal, o super-herói de dupla identidade – têm sido todos *literalizações desse conflito interior* (MARTIN, 2014, p. 110, grifo nosso).

Com agressividade pulsante, oscilações entre crueldade e remorso, desassossego pungente, Tony Soprano seria, então, uma personificação deste conflito interior entre o homem e seus demônios – no caso dele, controlados precariamente por *prozac*. Retomando nossa questão inicial a respeito do que há de novo na figura do herói contemporâneo, podemos afirmar que, à exceção do fato de que Tony não está do lado correto da lei, ele representa um perfil há muito conhecido. A única coisa de distinção nele, até o momento, é a aparição na TV, tendo em vista que os protagonistas do meio televisivo, anteriores a ele, ainda que nem sempre agissem corretamente, no fundo, eram considerados pessoas de bom coração.

Walter White, por outro lado, surge como homem sem conflitos, que consegue manter o controle das situações ao redor e de si mesmo, ainda que, muitas vezes, tal controle possa ser considerado ilusório. Podemos afirmar que na escala sobre como lidar com a felicidade ou ausência dela, proposta por Tony, o professor de química consegue atingir o patamar de “*Gary Cooper*”, tão almejado pelo mafioso. Porquanto, como o próprio químico afirma em determinado episódio, desde o diagnóstico de câncer, parou de viver uma vida marcada pelo medo, tornando-se mais tranquilo consigo mesmo. Não à toa, o diagnóstico coincide com a escolha por fabricar metanfetamina.

Contudo, é em uma conversa com pupilo Jesse que podemos observar com maior clareza o que há de “*Gary Cooper*” em Walter White, a saber, a capacidade de lidar com problemas sem hesitar. No trecho em questão, a dupla está discutindo a respeito do assassinato de um garoto pelas mãos de um de seus funcionários, acontecido durante uma operação deles.

Walter: *Olhe, sei o quanto você está sentindo com o que aconteceu ao garotinho. Estou tão chateado quanto você.*

Jesse: *Você está? Está mesmo?*

W: *Como você pode dizer isso a mim? Jesus! Eu sou o pai de família aqui! O que você quer? É preciso que eu me deite em posição fetal e chore na sua frente? É preciso que eu me tranque num quarto e me drogue para provar para você? **O que aconteceu a aquele garoto foi uma tragédia e isso acaba comigo por dentro. Mas já que aconteceu, o que? Eu devo me deitar e morrer com ele? Já aconteceu!** Fico doente em pensar que isso tenha acontecido. Da mesma forma com todos que morreram no nosso caminho. O que Todd fez... Você e eu já fizemos coisas tão ruins quanto. Todas as pessoas que nós*

*matamos, Gale e o resto. Se você acredita que existe um inferno, não sei se você concorda que há, mas nós já estamos praticamente lá. Mas eu não vou me deitar até chegar lá*⁴⁴

Em virtude dessa aparente ausência de conflito ou ao menos na superação, podemos propor que Walter White é a radicalização de Tony Soprano, pois ele consegue levar ao extremo a voracidade de satisfazer os desejos, livrando-se dos demônios interiores um a um. De acordo com Martin (2014), Walter expressa uma radicalização na medida em que leva o discurso da autorrealização às últimas consequências, ou seja, busca viver a melhor vida para si, ainda que isso corresponda a se tornar um chefe do tráfico de drogas e prejudique todos ao redor.

[...] enquanto os anti-heróis do seriado anterior podiam pelo menos ser entendidos como vítimas de suas circunstâncias – a família, a sociedade, o vício, por exemplo –, Walter White era, de modo insistente e nítido, alguém usando seu livre-arbítrio. **Sua jornada se tornara uma amplificação grotesca do *ethos* americano da autorrealização**, da exortação de Oprah Winfrey de que todos devem encontrar ‘e viver a sua melhor vida’. E se, *Breaking Bad* nos perguntou, a melhor vida de uma pessoa acabasse sendo a de um implacável chefe das drogas? (MARTIN, 2014, p. 331-332, grifo nosso).

Conforme mencionado anteriormente, Illouz (2008) se refere à *Família Soprano* enquanto um exemplo de como a linguagem da psicologia, mais especificamente do discurso terapêutico, tornou-se penetrante na cultura popular norte-americana. Tanto no sentido de um guia para orientar a experiência, quanto como um recurso simbólico para auxiliar as pessoas a darem sentido às suas relações com os outros e consigo mesmas.

O presente capítulo tem o intuito de apontar as condições sócio-históricas que possibilitaram o surgimento e a consolidação do discurso terapêutico, enquanto discurso de subjetivação privilegiado. Em seguida, buscamos demonstrar como é possível observar certo esgotamento do discurso terapêutico e da identidade fundada na narrativa do sofrimento através de Tony Soprano, além do completo ultrapassamento por Walter White.

⁴⁴Temporada 5, episódio 7: *Say my name*. Exibido originalmente em 26 de ago. 2012.

3.1) Do capitalismo afetivo ao discurso terapêutico

Convém destacar que Tony Soprano é um sujeito marcado pelo sofrimento e, portanto, marcado pela influência do discurso terapêutico enquanto narrativa de vida e das relações com os outros e consigo mesmo. Ou seja, é a partir do sofrimento, dos conflitos psicológicos ou mesmo do diagnóstico psicopatológico que ele enuncia sua identidade e justifica seus atos. Para auxiliar nessa empreitada, recorreremos às proposições da socióloga Eva Illouz.

A partir de uma postura pragmática, a autora propõe que os significados e as ideias sejam abordados enquanto ferramentas, as quais nos permitem realizar certas coisas no dia-a-dia. Nessa perspectiva, observar o funcionamento da cultura equivale a questionar como os significados são produzidos, como eles se tecem no social, como eles são utilizados por nós na vida cotidiana para moldar nossos relacionamentos e nos ajudar a lidar com o mundo social incerto e, por fim, por que e como eles vêm organizar a interpretação de nós mesmos e dos outros.

Segundo Illouz (2011), os estudiosos da cultura costumam centrar as análises nas consequências do impacto do capitalismo, deixando de lado um elemento extremamente importante: os afetos. A partir desse ponto de vista, a socióloga busca traçar uma linha de raciocínio sobre como a relação afetiva dos indivíduos e, em consequência, a sociedade como um todo foi impactada pelo advento da modernidade e, mais do que isso, pela consolidação e difusão dos saberes psicológicos na dita modernidade tardia, em particular com a difusão e popularização da psicanálise no começo do século XX.

É notório que, com o fim do feudalismo e o surgimento do capitalismo, as relações comerciais mudaram radicalmente. Não obstante, paralelamente, houve alterações e ressignificações profundas nas relações afetivas dos indivíduos, que culminaram com a formação de uma nova cultura da afetividade. Essa nova organização social é denominada pela autora de “capitalismo afetivo”.

O capitalismo afetivo é uma cultura em que os discursos e práticas afetivos e econômicos moldam uns aos outros, com isso produzindo o que vejo como um movimento largo e abrangente em que o afeto se torna um aspecto essencial do

comportamento econômico, e no qual a vida afetiva [...] segue a lógica das relações econômicas e da troca (ILLOUZ, 2011, p. 12)

Dito de outra forma, a hipótese da autora é que as relações interpessoais e afetivas passam por um processo de “racionalização” e de “mercantilização”, na medida em que são moldadas pelos acervos culturais do mercado, ou seja, por categorias como eficiência, custo-benefício, entre outros. Ao mesmo tempo, as relações interpessoais passam a ocupar o ponto central das relações econômicas, reconfigurando a imaginação empresarial. Nota-se ainda que a linguagem da psicologia é fundamental nessas novas configurações, tanto afetivas quanto econômicas, tendo em vista que é a combinação dela com os repertórios do mercado que fornece novas técnicas e sentidos para cunhar novas formas de sociabilidade.

Segundo Illouz (2011), a psicanálise desempenhou um papel fundamental na reconfiguração da cultura afetiva norte-americana, o que, em última instância, ocasionou a emergência de um novo estilo afetivo, o *estilo afetivo terapêutico*. Simplificadamente falando, por estilo afetivo entende-se o modo como as pessoas lidam com os afetos. Nas palavras da autora: “tem-se um novo estilo afetivo quando se formula uma nova imaginação interpessoal, isto é, uma nova maneira de pensar na relação do eu com os outros e de imaginar suas potencialidades” (ILLOUZ, 2011, p. 15).

Algumas noções características da psicanálise encontraram grande ressonância na cultura popular americana, dentre elas, lapsos de linguagem, o papel do inconsciente na determinação de nossas ações, a importância dos sonhos para a vida psíquica, o caráter sexual subentendido na maioria dos desejos e a consideração dos eventos da primeira infância como determinantes na neurose adulta. De fato, em diversos seriados podemos observar o uso dessas ideias, inclusive em *Família Soprano*, onde essas noções aparecem incontáveis vezes nas sessões de Tony com a Dra. Melfi.

Concomitantemente à difusão dessas noções, Freud teria sido responsável por reformular a relação do eu consigo mesmo e sua relação com o outro ao situar o surgimento do eu na família nuclear, a qual passa a ser vista como um evento biográfico, cuja influência pode ser carregada simbolicamente por toda a vida. Para o bem ou para o mal, esse é o local onde começam a narrativa e a história de vida do sujeito. Em adição, o Eu passa a ser situado no âmbito do cotidiano enquanto algo a ser desvendado e

moldado e dessa forma, o que antes era trivial e banal torna-se misterioso e interessante. Por fim, a relação sexual, o prazer e a sexualidade ganham destaque como fatores importantes para a vida psíquica do sujeito.

Há ainda outro fator significativo para o processo de consolidação do capitalismo afetivo: a literatura de aconselhamento. Segundo Illouz (2011), apesar de não ter impacto direto nos leitores, tal literatura produz um vocabulário para o Eu e para o entendimento das relações sociais além de disseminar as ideias psicológicas e elaborar normas afetivas.

A junção de todos esses fatores torna possível a emergência do estilo afetivo terapêutico, termo escolhido pela autora para designar “as maneiras pelas quais a cultura do séc. XX ficou ‘preocupada’ com a vida afetiva, com sua etiologia e morfologia, e concebeu ‘técnicas’ específicas – linguísticas, científicas, interativas – para apreender e gerir seus sentimentos” (ILLOUZ, 2011, p. 16)

Segundo a autora, os psicólogos, enquanto especialistas que supostamente eram capazes de orientar as pessoas numa multiplicidade de problemas, rapidamente se inseriram nos mais diversos campos sociais como a educação, a justiça, o casamento, etc. Mas em nenhum desses campos, essa influência foi tão visível quanto no meio empresarial, onde a concepção de produção foi modificada, graças ao entrelaçamento entre os sentimentos e o campo da ação econômica.

Os psicólogos eram convocados a encontrar soluções para problemas que atrapalhassem a produtividade da empresa. Em pouco tempo, esses problemas foram associados a “bloqueios afetivos”, instalando a imaginação psicanalítica no centro das relações de trabalho e, conseqüentemente, da preocupação com a produtividade. Outra ideia terapêutica assimilada por esse campo foi a de “comunicação”, a qual passa a ser um atributo essencial para um bom administrador. A linguagem da psicologia afetou diretamente o discurso da identidade empresarial, gerando uma “democratização” das relações de poder nas empresas, onde o trabalhador agora era escutado e “compreendido”, o que melhorou o desempenho produtivo das empresas. Por caminhos como esse, a linguagem da afetividade e da eficiência produtiva foram se entrelaçando cada vez mais, uma moldando a outra.

3.2) O triunfo do sofrimento

Em outra obra, Illouz (2008) propõe uma análise dos fatores que contribuíram para aquilo que ela chama de “triunfo do sofrimento” (p. 152). Segundo a autora, a ascensão e a solidificação da narrativa do sofrimento, enquanto narrativa privilegiada pelos americanos para atribuir sentido às suas vidas, tem como base a justaposição de dois discursos, a saber: o discurso da autoajuda inaugurado por Samuel Smiles em 1859 e o discurso da psicanálise, popularizado nos EUA, nas conferências proferidas por Freud na Universidade de Clark em 1909⁴⁵.

Com a publicação do livro *Self-Help*⁴⁶, traduzido para o português como *autoajuda*, Smiles contribuiu para a consolidação de noções vitorianas que já se destacavam no imaginário popular, especialmente a de responsabilidade individual, ou seja, a crença de que todo indivíduo tem poder de se tornar bem-sucedido, de ascender acima dos iguais, através de disciplina e esforço próprio. Freud, por sua vez, oferece uma perspectiva diferente e relativamente pessimista quando comparada à de seu contemporâneo. Ao afirmar a supremacia do inconsciente na determinação das ações e o papel do ganho secundário da neurose, Freud vai contra a asserção de Smiles de que a posição social e a saúde mental podiam ser garantidas apenas através de um esforço de vontade. Na opinião do pai da psicanálise, somente com um doloroso trabalho terapêutico, poderíamos superar as tendências inconscientes que nos levam a auto sabotagem.

Apesar de aparentemente opostas, segundo Illouz (2008), as concepções de autoaprimoramento de Smiles e as noções freudianas de trauma infantil, de padrões de comportamentos autodestrutivos e de conflitos inconscientes, formam uma aliança cultural que caracteriza muito da cultura americana contemporânea. A autora completa que tal aliança ocorre quando a linguagem da psicoterapia ultrapassa o reino dos experts

⁴⁵Trata-se de uma série de palestras conferidas por Sigmund Freud e outros estudiosos da psicanálise, tais como Jung, Ferenczi e Ernest Jones. Tinham como objetivo apresentar aos americanos as ideias gerais da psicanálise. No ano seguinte, 1910, as conferências proferidas por Freud foram publicadas e podem ser encontradas sob o título de “Cinco Lições de Psicanálise”.

⁴⁶A fonte utilizada por Illouz (2008) é: SMILES, Samuel. *Self-Helped*. London: John Murray, 1882.

e se expande pelo reino da cultura popular, onde ela se combina com diversos preceitos da cultura americana como, por exemplo, a busca do bem-estar e da felicidade.

Illouz (2008) tem o objetivo de refletir a respeito de como essa aliança entre o *ethos* da autoajuda e o discurso terapêutico produzem uma narrativa do self que modifica profundamente o discurso autobiográfico das pessoas, isto é, a forma como o sujeito concebe e relata a história de vida, assim como a maneira que negocia as interações com o outro e consigo mesmo. Isso, em última instância, conduz a organização da narrativa contemporânea em torno das categorias de self e de identidade. Em outras palavras, no contexto norte-americano, o discurso da terapia pôde se tornar uma narrativa de individualidade ao incorporar a maior narrativa de identidade existente, a narrativa de autoajuda. Juntas, essas narrativas propõem a ideia de que é possível que o Eu se modifique e se molde, ou seja, as pessoas são capazes de moldar os próprios destinos com ajuda da linguagem da psicologia.

Antes de compreender como a psicologia se transformou numa estrutura cultural, precisaríamos entender como e porque a psicologia se espalhou através dos diversos contextos culturais e como se tornou parte do aparato mental e emocional dos sujeitos. Em outras palavras, a autora pretende elucidar como o discurso terapêutico se traduz nas “micropráticas” cotidianas como as de narrar nossa história de vida e explicar o comportamento dos outros. Os fatores que possibilitaram o triunfo do discurso terapêutico foram:

Mudanças internas nas teorias da psicologia; a institucionalização do discurso terapêutico pelo Estado; o aumento do reconhecimento social da autoridade dos psicólogos; o papel das companhias de seguro e da indústria farmacêutica na regulação das patologias mentais e da terapia; e o uso da psicologia pelos atores da sociedade civil (ILLOUZ, 2008, p. 156).

Entre as mudanças internas nas teorias da psicologia, a autora aponta como fundamental, em detrimento do enfoque freudiano no determinismo da miséria neurótica, a progressiva ênfase em aspectos do ego, perpetuada pelas propostas da Psicanálise do Ego representada por estudiosos como Alfred Adler, Erich Fromm, Erik Erikson, entre outros. Freud afirmava que o ego se esforça para resolver conflitos entre as pulsões e as restrições morais. Por exemplo, esses psicanalistas enfatizavam a autonomia do ego

enquanto um sistema que lida com a realidade através da percepção, do pensamento, da atenção e da memória. Enquanto Freud estava preocupado com o impacto dos traumas infantis na vida adulta, eles dirigiam a atenção para a capacidade humana de triunfar sobre os desafios psicológicos da vida. Illouz (2008) resume que o fatalismo determinista de Freud foi contraposto pela visão otimista de Erikson, para quem toda crise promove uma oportunidade de crescimento para o Eu. Graças a essas mudanças, os conceitos da psicologia se tornaram compatíveis ao *ethos* da autoajuda, o qual tomava o crescimento e o amadurecimento como componentes inerentes do curso da vida, ambos alcançados através de atos conscientes e da força de vontade.

Convém lembrar que a jornada do herói, atualmente internalizada, articula-se a uma forma de subjetivação centrada no indivíduo, na qual o sujeito depende unicamente das disposições pessoais – motivação, força de vontade, desejo – para alcançar aquilo que, como já mencionado, Vogler (2006) chamou de crescimento pessoal. Assim como os psicanalistas do Eu, Vogler (2006) afirma a capacidade humana de triunfar os percalços da vida, especialmente os psicológicos, por meio da força de vontade. Tal como essa releitura do discurso freudiano, o *ethos* da autoajuda aproxima-se do herói de Vogler (2006), na medida em que compartilha os mesmos predicados de conceber o indivíduo no centro da ação e enquanto responsável pelo próprio sucesso.

Segundo Rüdiger (1995), a autoajuda parte da premissa de que o sujeito possui em no interior os recursos para obter tudo o que ele necessita para a concretização dos objetivos, a felicidade ou qualquer outra coisa necessária para desfrutar uma vida completa e feliz. A partir disso, essa literatura propõe um conjunto de técnicas e práticas através das quais as pessoas podem descobrir, cultivar e empregar eficazmente os recursos interiores em prol da concretização de um objetivo, seja encontrar um par romântico, tornar-se rico ou praticamente qualquer outro considerado pela pessoa como imprescindível no caminho para a felicidade. De forma geral e simplista, a autoajuda “proporciona” a autorrealização. O autor pontua que tal termo, não deve ser confundido com o conceito de sucesso, pois enquanto este se reduz apenas a dinheiro e posição social, a autorrealização engloba também o bem-estar psicológico.

Uma das características da cultura moderna, apontada pelo autor, é a progressiva liberação do indivíduo dos laços tradicionais de dependência, o que tem como consequência uma valorização dos desejos e, em acréscimo, a transformação deles em

necessidades. O sujeito perde o apelo à comunidade presente nas sociedades tradicionais, na medida em que “a procura de salvação dentro de um coletivo cedeu lugar à procura solitária por interesse próprio de autorrealização” (RÜDIGER, 1995, p. 238). Contudo, a promoção da liberdade individual traz consigo o fardo de que o destino do indivíduo agora passa a ser única e exclusivamente de sua responsabilidade, peso que poucos sujeitos conseguem suportar sem conflitos internos. Nesse cenário, a autoajuda auxilia o indivíduo a gerenciar os recursos subjetivos na esperança de encontrar soluções para os dilemas e alcançar a autorrealização.

De acordo com Rüdiger (1995), no final do séc. XIX e início do séc. XX, ocorre uma mudança na lógica da autoajuda, pois a moral ou o caráter sai de cena e entra em jogo a personalidade. Ao contrário da concepção de Smiles, centrada no cultivo de virtudes morais individuais, o foco é dirigido para o desenvolvimento das qualidades da personalidade. O eixo condutor da autoajuda não é mais o aperfeiçoamento interior que resultaria em sucesso pessoal, o qual se reverteria em prosperidade para a comunidade, mas sim na prerrogativa da competição entre indivíduos, os quais necessitam do aperfeiçoamento das habilidades pessoais a fim de vencer essas disputas, alcançando o triunfo pessoal.

Outro ponto interessante é que, assim como na jornada do herói de Vogler (2006), a literatura de autoajuda propõe uma fórmula geral. Conforme Bosco (2001), as técnicas e práticas da última são descritas basicamente a partir de uma fórmula padronizada, cujos componentes básicos são a apresentação de um método ou técnica de aquisição de sucesso material, seguida por uma ideia de realização pessoal além dos meios de atingi-las.

Retomando Illouz (2008), ela aponta que outras mudanças na teoria psicológica que impulsionaram a narrativa terapêutica foram as modificações propostas pelos humanistas, entre os quais se destacam Carl Rogers e Abraham Maslow. Rogers enfatizava a tendência inata à saúde e ao crescimento, em outras palavras, as pessoas são basicamente boas e/ou saudáveis e é com o passar da vida que podem adquirir doença mental, criminalidade, entre outras condições que seriam distorções do curso natural das coisas. Nesse contexto, a terapia tem como finalidade promover o reencontro do sujeito com seu *self* autêntico. Maslow, por sua vez, contribuiu com a afirmação de que as pessoas são seres conscientes e racionais capazes de escolher livremente as ações, sem

determinações inconscientes por trás. Aqueles que não são capazes disso, precisam contornar o “medo do sucesso” a fim de viverem todas as potencialidades.

Paralelamente a tais mudanças, Illouz (2008) aponta para a crescente valorização da autoridade do profissional de psicologia a partir do final dos anos 60. Diante da revolução sexual e da valorização do bem-estar e da vida privada, os psicólogos eram os profissionais aos quais as pessoas recorriam em busca de orientação em assuntos como a sexualidade e a intimidade. Em adição, uma revolução na impressão de livros de bolso possibilitou que os psicólogos se endereçassem a uma gama de pessoas que não podiam arcar com os custos financeiros do aconselhamento terapêutico particular. O Estado, por sua vez, legitimava essa procura através de investimentos em estudos sobre o comportamento e também em programas de reabilitação para pessoas com baixa renda, pessoas em conflito com a lei ou pessoas que reclamavam de danos emocionais. O discurso terapêutico se consolida, então, com forte apoio e mesmo intervenção do Estado também no âmbito jurídico, quando este convoca psicólogos para arguir a respeito de danos emocionais das vítimas e de atenuantes para o comportamento do réu.

Simultaneamente, houve ainda o reforço do discurso terapêutico por parte do mercado através da indústria farmacêutica e das companhias de seguro. Com o lançamento da terceira edição do DSM (*Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders*), diversos comportamentos, anteriormente considerados relativamente normais, foram qualificados como sintomas de desordens mentais. Conforme Illouz (2008), comportamentos e características da personalidade que previamente poderiam ser categorizadas como um “temperamento difícil” (p. 165), a partir desse momento passaram a ser considerados patológicos, requerendo cuidado e gestão. A fim de suprir essa demanda, ao mesmo tempo que contribuem para criá-la, entram em cena as companhias de seguro e os medicamentos psicotrópicos da indústria farmacêutica.

No que diz respeito à sociedade civil, Illouz (2008) afirma que o feminismo foi uma das maiores formações políticas e culturais a adotar o discurso terapêutico, desde aparecimento nos anos 20 até com extremo vigor os anos 70. Nesse momento, o feminismo recorria ao discurso da psicologia graças à concordância em temas como a emancipação da sexualidade. Já na década de 80, o feminismo recorre à psicologia para denunciar os efeitos opressivos do abuso de crianças, aparentemente muito comum no

contexto da família patriarcal. Para exemplificar isso, a autora recorre às colocações de Alice Miller, uma das feministas mais convincentes a escrever sobre o abuso infantil.

A primeira apropriação do discurso terapêutico feita por Miller passava pela ideia de trauma. Segundo a feminista, diante de uma situação traumática, a fim de evitar a dor insuportável, a criança felizmente era capaz de recorrer a um mecanismo de defesa o qual expulsava a experiência abusiva para fora da consciência dela. Desta forma, a criança vitimada conseguia sobreviver, contudo, essa repressão não se dava sem consequências, ainda que os estragos pudessem emergir décadas depois na vida adulta. Nota-se que Miller colocava a noção de trauma como o centro da narrativa de vida das pessoas que sofreram abuso ou negligência, ainda que elas não tivessem a menor ideia do que se passou na infância, isso assombraria a vida adulta, podendo influenciar silenciosamente, mas incisivamente todas as esferas da vida, desde a personalidade, os relacionamentos amorosos, as escolhas profissionais, etc.

Seguindo essa lógica terapêutica apresentada por Miller, os adultos reproduzirão os sofrimentos que lhes foi infligido durante a infância. Tal sofrimento, inclusive, pode ser passado de geração para geração.

Qualquer pessoa que abusa de sua criança [ou filho] foi ela mesma seriamente traumatizada na sua infância de uma forma ou de outra. Essa afirmação se aplica sem exceções, posto que é absolutamente impossível para alguém que cresceu em um meio de honestidade, respeito e afeição sentir-se impelido a atormentar uma pessoa mais fraca de modo a lhe causar danos permanentes. (MILLER *apud* ILLOUZ, 2008, p. 168).

Várias feministas seguiram os passos de Miller, tendo em vista que a crítica ao abuso infantil, auxiliada pelo discurso terapêutico, promovia uma nova tática para criticar a família e o patriarcado que mobilizava uma gama maior de pessoas. As categorias de “abuso infantil” e de “trauma” esbarravam nas visões morais universais, raramente contestadas, a respeito do caráter sagrado das noções de infância e de família compartilhada por praticamente todas as pessoas. Através dessas categorias, as feministas puderam lutar contra a violência masculina perpetrada contra elas e contra as crianças, exigindo uma nova legislação que regulou o comportamento do homem dentro da família, o que garantiu perante a lei os direitos pessoas e dos filhos.

O uso do feminismo da categoria de trauma, completa Illouz (2008), ilustra como a sociedade civil pode se apropriar do discurso da psicologia para transformar males privados em questões políticas e, ao contrário, enunciar questões fundamentalmente sociais, como as relações entre capital e trabalho, em termos psicológicos.

Outro exemplo ilustrativo do uso da linguagem terapêutica pela sociedade civil contado pela autora consiste na narrativa dos veteranos da guerra do Vietnã também centrada na noção de trauma. Ao retornarem para casa, os veteranos de guerra apresentavam uma sintomatologia enigmática que, além de não apresentar nenhuma origem orgânica aparente, podia variar drasticamente de um indivíduo para outro. Diante disso, enfrentavam dificuldades tais como, a falta de reconhecimento social, a descrença dos médicos diante de um quadro tão difuso, a recusa das companhias de seguro de saúde e do Estado em arcar com os gastos ou fazer qualquer tipo de compensação. Foi apenas a partir do reconhecimento do “transtorno pós-traumático” que as dificuldades dos veteranos, em relação às companhias de seguro e a pensões do Estado, foram contornadas. Demonstrando, assim, o peso do discurso da psicologia.

Segundo Illouz (2008), mais uma vez estamos diante de um estreitamento entre o privado e o político, por meio de tentativas de justificar reivindicações em cima dos chamados “danos psicológicos”. A autora acrescenta que as feministas e os veteranos de guerra abriram o caminho para diversos outros agentes da sociedade que, em nome dos ideais de individualidade, fazem reivindicações, frente aos ditos danos psicológicos. Como, por exemplo, o próprio transtorno de estresse pós-traumático que foi progressivamente aplicado a uma ampla variedade de ocorrências, dentre elas, estupros, crimes, acidentes, ataques terroristas, etc.

Illouz (2008) conclui que esses vários sujeitos convergem na criação de um domínio de ação – com linguagem, regras, objetos e limites próprios –, no qual a saúde mental e emocional é a mercadoria primária circulada. Tal domínio marca as fronteiras do “campo emocional”, ou seja, ele delimita uma esfera da vida social na qual o estado, a academia, os diferentes segmentos da indústria cultural, os grupos de profissionais autorizados pelo Estado e pelas universidades, o grande mercado de medicamentos e a cultura popular se intersectam.

Apesar das divergências entre as diversas escolas da psicologia e entre as de psiquiatria, a autora aponta que todas têm um ponto em comum: a definição do campo

emocional enquanto algo que necessita de gestão e de controle. A regulação dele se dá por meio do ideal de saúde canalizado pelo estado e pelo mercado, onde diversos atores competem entre si quanto às definições de autorrealização, saúde, patologia. Assim, a saúde emocional se torna uma nova mercadoria que circula e se recicla nos sítios social e econômico.

Em síntese, a constituição do campo emocional explica a emergência de novas formas do capital e de novos esquemas que guiam a compreensão do *self* em termos de doença, saúde, sofrimento e autorrealização (ILLOUZ, 2008, p. 171), produzindo novos hábitos e novas formas de se situar no mundo. É exatamente isso que podemos observar em *Família Soprano*.

3.3) A derrocada do sofrimento

A partir de Illouz (2011), podemos observar que o advento da modernidade trouxe consigo não apenas mudanças na organização econômica, mas também nos afetos. Em adição às novas configurações econômicas, a difusão dos saberes psicológicos, especialmente a popularização da psicanálise no começo do séc. XX, exerce um papel fundamental nas redefinições das formas de subjetivação.

A linguagem da psicologia influencia diretamente não só as novas formas de subjetivação, como também a imaginação empresarial, na medida em que se combina com os repertórios do mercado, oferecendo novas formas de sociabilidade. Mais especificamente, a psicanálise desempenhou papel fundamental nessa reconfiguração cultural.

Graças à popularização da psicanálise, segundo a autora, há uma mudança na imaginação interpessoal no que diz respeito a questões anteriormente não existentes, como o surgimento do Eu e a importância do inconsciente na determinação dos atos. A maneira de pensar o Eu na relação com o outro é modificada, assim como a forma através da qual as pessoas lidam com os problemas. As maiores mudanças trazidas pela psicanálise compreendem a centralização do surgimento do Eu na família nuclear, a “glamorização” do Eu com a proposição de que ele era algo a ser desvendado e a importância da relação sexual, do prazer e da sexualidade.

O novo imaginário criado pela psicanálise traz consigo a preocupação central com os sentimentos, desde a origem até as formas de geri-lo, evidenciando o surgimento de um novo estilo afetivo, nomeado pela autora de *estilo afetivo terapêutico*.

Em *Família Soprano*, é possível observar de fato o enfoque na vida afetiva. Por sessões a fio, Tony discute com Melfi a respeito dos sentimentos em relação à mãe, ao tio, aos filhos, a todos ao redor, sempre buscando uma compreensão a respeito tanto dos sentimentos, como dos motivos que levam as outras pessoas a agir de determinada maneira. A partir de interpretações de Melfi a respeito dos sonhos dele, dos lapsos de linguagem, dos desejos inconscientes, dos eventos da primeira infância do paciente, entre outras coisas. Tony busca compreender os seus sentimentos e o dos outros, a fim gerir melhor o relacionamento com eles e consigo mesmo. Por outro lado, em *Breaking Bad*, não nos deparamos com muitas divagações ou diálogos a respeito da vida afetiva. No geral, o sentimento dos personagens nos é passado através de pequenas tomadas de cenas que focam detalhes sucintos, como uma respiração profunda ou um olhar cabisbaixo ou ainda através de cenas de brigas, onde eles são vociferados em direção ao outro.

Outro ponto interessante a ser observado nas sessões de Tony é o constante resgate de experiências da primeira infância, a fim de buscar explicações para quem ele é hoje e o que ocasiona os ataques de pânico. No que tange Walter, ao contrário, pouco ou quase nada sabemos do seu passado, muito menos da infância. Aparentemente as únicas coisas que justificam a incursão no mundo do crime são o diagnóstico de câncer e preocupação com a situação financeira da família, ambas motivações de ordem concreta.

Com Illouz (2008) vemos ainda que, coexistente à popularização da psicanálise, havia outro discurso que se destacava no imaginário popular dos norte-americanos, a saber, o discurso da autoajuda. Entre as premissas desse discurso, encontramos a afirmação do indivíduo enquanto capaz de, através de próprio esforço, ascender socialmente e conquistar tudo o que desejar.

Como vimos anteriormente, é a justaposição – ainda que, à primeira vista, paradoxal –, entre o discurso da psicanálise e o discurso da autoajuda que ocasiona aquilo que autora chama de “triunfo do sofrimento”, ou seja, a ascensão e a solidificação da narrativa do sofrimento, enquanto narrativa privilegiada pelos americanos para atribuir sentido às vidas.

Nota-se que essa narrativa do sofrimento marca profundamente Tony Soprano, que busca ajuda terapêutica para tentar se livrar dos ataques de pânico e, em última instância, reescrever a narrativa. Convém lembrar que os ataques de pânico são desencadeados por tendências inconscientes sob as quais o mafioso não tem o menor controle, dessa forma, o esforço da vontade é insuficiente para curá-lo.

Ao passo que Tony é um representante da narrativa do sofrimento, Walter se aproxima mais do *ethos* da autoajuda, na medida em que ele centra a narrativa na concretização do desejo através dos recursos interiores que possui, a saber, o objetivo de ganhar dinheiro o suficiente para garantir a estabilidade financeira de família, inclusive por anos depois do falecimento, através de habilidades extraordinárias com a química.

Tal como apontou Rüdiger (1995), com o enfraquecimento da tradição, os desejos do indivíduo ganham tom de necessidades. Nota-se que até o último episódio da série, Walter se comporta de acordo com esses termos, como se o ato de fabricar metanfetamina fosse uma necessidade, pois sem o dinheiro, a família ficaria à mingua. É somente no final da saga que ele admite para a esposa que realmente não fez tudo apenas pela família, mas sim porque gostava, porque o negócio fazia ele se sentir vivo. Dessa forma, podemos afirmar que Walter encarna a procura solitária por interesse próprio de autorrealização, em detrimento da preocupação com a salvação do coletivo. Lembrando que autorrealização se refere ao sucesso financeiro e, ao mesmo tempo, ao bem-estar psicológico, estado de tranquilidade que Walter afirma alcançar depois que recebe o diagnóstico e se envolve na operação ilícita.

É interessante observar que Walter não só incorpora alguns preceitos do *ethos* da autorrealização, como o radicaliza, na medida em que, tal como mencionou Martin (2014), o químico leva ao extremo a extorsão de que todos devem buscar “viver a sua melhor vida” (p. 332) ainda que essa vida seja a de um criminoso implacável.

Ao contrário de Walter, Tony se mostra incapaz de fazer qualquer coisa para ajudar a si mesmo, posto que diversas vezes ele se vê dominado por impulsos sob os quais não tem controle algum. O mafioso é o primeiro a afirmar que ele próprio é o seu pior inimigo. Mesmo após anos de terapia, os ataques e a depressão continuam se fazendo presentes em sua vida, fato que demonstra o quanto o discurso terapêutico era limitado diante do sofrimento. Na realidade, a única coisa que a Dra. Melfi conseguiu fazer por ele foi torná-lo um manipulador, criminoso e assassino mais competente. Não à toa, na

última temporada, de certo modo, ela própria reconhece a insuficiência e desiste de continuar atendendo Tony, dispensando-o.

Nota-se que, em determinado momento, Tony recorre ao discurso terapêutico para justificar o assassinato de um ente próximo. Desde o começo da série, acompanhamos Tony mostrando tudo que havia para se saber a respeito do funcionamento do negócio ao sobrinho, Christopher. Certa ocasião, ele inclusive admite para Melfi, estar preparando o rapaz para assumir a posição dele quando isso se fizer necessário, da mesma forma que ele assumiu o cargo do tio Júnior. Todavia, depois de uma série de desentendimentos, Tony se mostra cada vez mais impaciente e decepcionado com o jovem, inclusive, em meio a uma briga, revela que se não fossem pelos laços sanguíneos entre eles, já teria lidado com os impasses de outra maneira. O descontentamento com Chris atinge o ponto máximo depois da estreia de um filme produzido pelo sobrinho, o qual, de certa forma, retratava a família da máfia deles. Resumidamente, o enredo gira em torno de uma vingança: depois de descobrir que o chefe está tendo um caso com a namorada dele, o traído o enfrenta e o mata. Uma história que poderia ser considerada apenas como uma ficção com fins de atrair a bilheteria é encarada por Tony como um “assassinato simbólico”. Tony ancora a certeza de que Chris deseja vê-lo morto naquilo que ele acredita ter aprendido a respeito do inconsciente durante todos seus anos de terapia e, na primeira oportunidade, assassina o rapaz.

Temos ainda, em *Família Soprano*, outros exemplos das limitações do discurso terapêutico. O terapeuta que atende Carmela uma única vez, frustrado com o que a terapia se tornou nos Estados Unidos – a saber, uma desculpa utilizada pelas pessoas para não assumirem responsabilidade por seus problemas atuais –, falha em prestar o mínimo de assistência, passando apenas um julgamento moral a respeito da vida dela. A terapia se mostra ainda mais insuficiente com A.J., filho de Tony, que mesmo depois de meses frequentando as sessões e sendo medicado, afundava cada vez mais num vazio desesperançoso que culminou com uma tentativa de suicídio. No final das contas, o que arranca o garoto do estado de imobilização são as conquistas do ideal associado ao vencedor: uma namorada bonita, um carro novo potente e um emprego com privilégios.

Outro elemento que nos chama a atenção para o declínio do discurso terapêutico da psicologia é a perda de espaço nos manuais de doenças mentais, em favor do discurso organicista médico-biológico.

Segundo Ciribelli (2012), ao investigar especificamente o tema das adições e do abuso de drogas nas diversas edições do DSM, a evolução do DSM I (1952) para o DSM II (1968), apesar de apresentar algumas diferenças em relação à classificação das adições, não representa nenhuma ruptura significativa nas concepções dominantes do campo. Nota-se que estes dois manuais são marcados profundamente pelo discurso da psicanálise. Em outras palavras, até então havia a hegemonia das vertentes não-fisicalistas, as quais “não compreendem os aspectos mentais e afetivos pela análise de sua realidade física, orgânica e concreta” (RUSSO & VENANCIO apud CIRIBELLI, 2012, p. 49). Essas vertentes buscam fornecer uma compreensão essencialmente psicológica ou uma explicação psico político-social para os aspectos mentais e afetivos.

A partir da década de 70, segundo a autora, a revolução dos medicamentos psicofarmacológicos provoca rupturas radicais no contexto não-fiscalista característico das duas primeiras edições do DSM, impulsionando a ascensão da psiquiatria enquanto nova vertente dominante. Essa mudança transparece nas profundas transformações trazidas pela publicação do DSM III na década de 80. Ao contrário das edições anteriores, o novo manual, buscando suprimir o viés psicanalítico, privilegia uma abordagem descritiva dos sintomas dos transtornos mentais, em detrimento de explicações etiológicas sobre os mesmos. Podemos observar também uma tendência organicista no manual em questão, a qual se reflete na seguinte afirmação: “presume-se que todos os processos psicobiológicos, normais e anormais, dependem do funcionamento cerebral” (APA apud CIRIBELLI, 2012, p. 53). Nota-se que o discurso da psicologia e da psicanálise perdem espaço, não sendo incorreto supor que isso está diretamente relacionado à valorização do discurso médico-biológico de vertente organicista.

A quarta edição do DSM, publicada em 1994, dá continuidade ao projeto cientificista e organicista, característico do discurso médico-biológico, inaugurado no DSM III. O conteúdo continua bastante similar, a inovação trazida por esse manual está na modificação dos processos de construção e documentação dos transtornos mentais, os quais, segundo a autora, são voltados para a busca de evidências empíricas enquanto base para a construção de diagnósticos mais fidedignos. Entre essas evidências empíricas, estão dados e informações como prevalência de sintomas, grau de incidência de acordo com faixa etária e cultura, comorbidades, curso da doença, etc. O DSM V, por sua vez, dá prosseguimento à linha organicista, levando-a ao extremo.

A partir das colocações de Ciribelli (2012), podemos observar que com a evolução dos manuais DSM e ampliação das classificações nosográficas correlata, cada vez mais pessoas se tornam passíveis de apresentarem algum transtorno mental e, ultimamente, tornarem-se alvo do cuidado médico-psiquiátrico. Podemos concluir também que esse fato é um indício do esgotamento pelo qual o discurso terapêutico vem passando nos últimos anos, diante da ascensão do discurso médico-biológico baseado em evidências ditas concretas.

Com o passar dos anos, o discurso terapêutico vem se tornando cada vez mais limitado em dar conta do sofrimento do sujeito e, inclusive, cada vez menos procurado pelo próprio sujeito.

Em uma discussão sobre as novas modalidades do mal-estar dos dias atuais, Birman (2003) destaca que "no lugar das antigas modalidades de sofrimento centradas no conflito psíquico, nas quais se opunham sempre os imperativos dos impulsos e as interdições morais, o mal-estar se evidencia agora nos registros do corpo e da ação". Observa-se cada vez mais pessoas com queixas vagas sobre dores corporais diversas e inespecíficas, quando não de esgotamento completo. Desse modo, percebe-se atualmente uma ênfase na exterioridade, onde as problemáticas internas migram progressivamente para o corpo, expressando-se através dele. As fontes dos conflitos, por sua vez, deixam de ser vistas no Eu, diferentemente do que ocorria na narrativa do sofrimento, passando a procuradas sempre no exterior do sujeito ou em doenças de origem orgânica clara.

Na cultura contemporânea, há grande menosprezo pelos males psicogênicos, ou seja, condições que possuem origem psíquica. É como se a doença psíquica não se constituísse como uma verdadeira doença, desse modo, não devendo ser levada a sério. Nesse tipo de construção social, a autenticidade de determinada doença está diretamente ligada à existência de uma natureza fisiológica para a tal e não a fontes psicológicas, circunstanciais ou emocionais.

Showalter (2004) aponta que, acompanhando essa tendência de desvalorização da doença psíquica, os veteranos da guerra do Golfo (1990-1991) também foram desacreditados do sofrimento. Inclusive, eles próprios se ofendiam, reagindo com grande indignação, quando apresentados à ideia de que os sintomas poderiam ser de origem psíquica, mais especificamente condizentes com o quadro de estresse pós-traumático. É interessante observar que, na época dos veteranos da guerra do Vietnã

(1955-1975), a classificação dos sintomas dentro do quadro pós-traumático foi o que lhes conferiu reconhecimento social, assegurando o tratamento e pensões estatais. Demonstrando assim, a perda de espaço sofrida pelo discurso da psicologia entre a década de 70 e os anos 90, período que, como vimos com Ciribelli (2012), coincide com a valorização do discurso médico-biológico.

Convém pontuar que, conforme Showalter (2004), a disseminação do discurso terapêutico foi responsável por criar algumas epidemias na cultura norte-americana na década de 90, entre elas, a síndrome da Guerra do Golfo e o movimento de recuperação de memórias perdidas, associado à recuperação de memórias de eventos traumáticos que teriam ocorrido na infância. Ao contrário da prerrogativa de curar as pessoas, o discurso terapêutico, nesse contexto, acabou produzindo grandes epidemias, demonstrando assim uma espécie de extenuação.

Assim como Birman (2001) nos motra, os instrumentos interpretativos da psicanálise ficam bem aquém da agudeza e da rapidez que caracterizam os tempos atuais. Diante das novas modalidades de sofrimento, centradas nos registros do corpo e da ação, é imprescindível que os fundamentos da leitura de subjetividade da psicanálise sejam repensados.

Em *Breaking Bad*, por sua vez, o que observamos é uma radicalização do esgotamento do discurso terapêutico, posto que Walter é um homem sem passado e sem conflitos, cuja história não é narrada a partir de um sofrimento psíquico, mas sim concreto, o diagnóstico de câncer terminal. Ao contrário de Tony com todo o complexo de Édipo mal resolvido, dificilmente conseguimos enxergar em Walter o sujeito freudiano marcado pela ambivalência de sentimentos e submetido a rompantes do inconsciente.

Como vimos anteriormente, Martin (2014) aponta que outros personagens fora-da-lei, anteriores a Walter, possuíam uma série de explicativas para justificar a incursão deles no mundo do crime, geralmente relacionadas a eventos traumáticos da infância, ao ambiente da família nuclear em que cresceram ou até transtornos de personalidade antissocial. No caso de Tony Soprano, inclusive, podemos encontrar todas essas justificativas. Em Walter White, por outro lado, somos apresentados apenas a duas explicações, ambas da ordem do concreto: primeiro o diagnóstico de câncer e, depois que este reincide, a necessidade do dinheiro. Nota-se que no decorrer do seriado, ninguém

questiona se, porventura, há alguma motivação inconsciente por trás dessas explicações concretas. A morte iminente e, posteriormente, o ganho financeiro por si só bastam.

Ainda assim, em diversos momentos do programa, o discurso da psicologia chega a se mostrar presente, diante dos quais Walter reage impaciente e/ou debochadamente como, a exemplo, do episódio que se segue à queda de um avião. Por causa de uma falha humana, dois aviões que sobrevoavam a cidade de Albuquerque⁴⁷ são postos em rota de colisão e, lamentavelmente, um grande desastre aéreo acontece, espalhando destroços do avião e das vítimas por toda a região. Em função disso, a escola onde Walter leciona promove uma reunião com todos os alunos e professores para encontrarem juntos algum tipo de consolo diante do acidente. Durante os depoimentos, Walter se mostra cada vez mais impaciente e irritado com o sofrimento das pessoas, pois os considera um exagero desnecessário, tendo em vista que nenhum deles se machucou ou perdeu algum ente querido. Em outras palavras, sem um motivo concreto, o sofrimento daquelas pessoas não faz sentido para Walter. Quando convocado a falar, ele não deixa de apontar essa opinião e, em acréscimo, discorre a respeito de diversos dados estatísticos sobre outros acidentes aéreos mais graves, dos quais ninguém presente naquele ginásio teoricamente lembraria.

Outro exemplo da emergência do discurso terapêutico pode ser observado em uma discussão entre Walter e Skyler, sua esposa. Durante um jantar de família, o cunhado – e investigador policial da divisão de Narcóticos – comenta estar certo de que, depois de encontrar um caderno de anotações na casa de um suspeito, finalmente descobriu a identidade do fabricante de metanfetamina que ele vem caçando há mais de um ano, a saber, Heisenberg. Depois de algumas taças de vinho, Walter diz que discorda, pois, de acordo com a experiência como professor, sente-se seguro em afirmar que o trabalho do suspeito provavelmente não passava de uma cópia. No dia seguinte, é confrontado pela esposa que, preocupada com a segurança dele, interpreta aquela afirmação como um pedido de socorro inconsciente, um desejo não dito de ser capturado. Walter a desconsidera totalmente, fazendo piadas e debochando da proposição.

É interessante observar que Walter não apenas recusa qualquer abordagem psicologizante, como também a manipula a seu favor quando isso se faz necessário. A

⁴⁷Cidade dos Estados Unidos onde a história do seriado se desenrola.

exemplo disso, temos a ocasião onde, depois de ter sumido de casa por alguns dias preocupando toda a família, ele fingiu ter se perdido por conta de um estado de fuga dissociativo. No entanto, ele não imaginou a dimensão disso e se viu encurralado por uma série de exames médicos e psicológicos. Ao ser consultado por um psicólogo, Walter se aproveita para admitir ao profissional que tinha consciência do que estava fazendo e que o fez de propósito para se livrar da família por alguns dias. Diante disso, o profissional não viu outra saída a não ser liberá-lo do internamento compulsório.

Outro exemplo de como Walter manipula o discurso terapêutico pode ser visto no uso que ele faz dos grupos terapêuticos de apoio. Em um primeiro momento, ao receber o diagnóstico, ele frequentava com a família um grupo de apoio a vítimas do câncer e seus familiares, a fim de tranquilizar a esposa e filho. Em um segundo momento, ele recorre a reuniões de um grupo de apoio a jogadores compulsivos anônimos a fim de assimilar as histórias de vida e reproduzi-las para os familiares enquanto uma forma lícita de justificar todo o dinheiro lucrado com a venda de drogas. Dessa forma, durante um jantar de família, confessou com lágrimas nos olhos que ganhou uma grande quantia de dinheiro em apostas, mas que se arrepende, pois isso quase o custou o casamento.

Tendo em vista que Walter não apresenta nenhum conflito interior ou sofrimentos, podemos afirmar que ele representa a radicalização do indivíduo que acaba implodindo, destruindo por dentro tanto a figura do herói identificado pelo sofrimento, quanto a do herói identificado pelo caráter e história de superação. Ainda somos capazes de observar uma moral em Tony, ainda que torta. Mas em Walter, não. Walter é um homem sem psicologia e sem moral.

A partir dessas análises, concluímos que o discurso terapêutico vai esbarrando em limites até desaguar em um ponto de exaustão. Primeiro, vemos em Tony Soprano e familiares os limites de tal discurso na capacidade de ajudá-los a dar conta de dos conflitos internos, sejam ataques de pânico, comportamento criminoso ou tendências suicidas. Depois com a desvalorização, é evidenciada pelos manuais de doenças mentais, agora voltados para o concreto. Por fim, Walter, enquanto homem sem conflito e sem moral, leva o discurso terapêutico ao total colapso.

Diante disso, podemos afirmar que a diferença entre os heróis clássicos e esse novo perfil heroico, provavelmente o que os torna tão sedutores para nós, é que evidenciam o limite da narrativa do sofrimento e nos acenam com a esperança de

liberação do padecimento e do discurso terapêutico. Esses personagens nos mostram que o discurso do capitalismo selvagem e do crime pode ser mais eficiente que o papo politicamente correto, tanto da terapeuta boazinha quanto do policial incorruptível. A partir de agora, podemos ao menos sonhar em sermos capitalistas em toda a excelência sem culpa, nem dor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como ponto de partida uma inquietação diante de um tipo de configuração da figura do herói que, à primeira vista, parece contradizer todas as características que costumamos associar ao termo herói, tais como, honra, grandeza, caráter. Esse novo perfil materializa-se em diversos protagonistas que surgem, a partir da década de 90 nos seriados televisivos americanos e que se tornaram sucesso mundial. São personagens que destoam da imagem tradicional do herói, na medida em que são controversos, difíceis e moralmente incorretos.

Como objeto privilegiado de observação, foram eleitos os protagonistas de *Família Soprano* e de *Breaking Bad*, respectivamente, Tony Soprano e Walter White. Eles foram eleitos por duas razões: em primeiro lugar, por conta do sucesso entre o público; em segundo, pelo reconhecimento deles pela crítica. Tony Soprano é considerado pela crítica o precursor desse tipo de herói da TV, tomado como modelo de sucesso a ser seguido. Afinal, não devemos nos esquecer que ele nasce no bojo da indústria cultural, onde retorno financeiro é garantia de reprodução da fórmula considerada bem-sucedida. Walter White, por sua vez, é apontado pela crítica como a radicalização de Tony Soprano, no sentido de que todas as características controversas dele são levadas ao extremo no professor de química.

Iniciamos nosso percurso a partir da trajetória no herói da humanidade. A partir de considerações sobre o herói mitológico, o histórico, o literário e o contemporâneo, podemos observar um movimento psicologizante e individualizante tanto dos personagens em si como da forma que a história é narrada. Uma narrativa que costumava ser centrada em conflitos entre os heróis e entes sobrenaturais, enfatizando as façanhas dele diante dos desafios colocados pelos deuses, vai se transformando numa narrativa centrada no conflito entre o herói e o seu destino, ora focando a impotência diante do poder dessa força, ora mostrando a capacidade de exercer a liberdade ao aceitá-lo resignadamente. Culminando com o enfoque num conflito interior do herói, que foca na capacidade de superação e de mudança pessoal em prol do crescimento.

Podemos concluir que essa tendência psicologizante e individualizante transparece inclusive em leituras atuais dos antigos mitos, por exemplo, a leitura feita por Campbell (2007). Notamos também um esforço em construir uma fórmula que represente

a estrutura universal das histórias de heróis, tanto em Campbell (2007), quanto em Vogler (2006).

Convém pontuar que a leitura do herói contemporâneo que foi abordada nesse texto, proposta por Vogler (2006), é influenciada diretamente por preceitos da indústria cultural. A partir da universalização do mito, esse autor ressignifica o mito do herói a partir do cinema americano do século XX. A universalização é uma das características fundamentais da indústria cultural, pois a massificação produz a indiferenciação dos produtos culturais. Nas palavras de Adorno & Horkheimer (1985, p. 99), “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”. A indústria cultural apropria-se da produção cultural enquanto mercadoria cujo principal objetivo é proporcionar lucro financeiro. Adorno & Horkheimer (1985) demonstram que a fim de atingir a máxima eficácia do lucro há normas que guiam a produção dessas mercadorias, tais como princípios de uniformidade, de esquematização e de massificação dos produtos. Diante da influência da indústria cultural no nosso objeto de estudo, uma discussão mais aprofundada a respeito disso, apesar de não ter sido realizada, é pertinente.

Como vimos, de acordo com Illouz (2008), *Família Soprano* é um exemplo da profundidade com que a linguagem da psicologia e da psicanálise se adentraram na cultura popular norte-americana, intervindo imensamente nos modos de subjetivação. O novo imaginário. A partir da análise de Tony, podemos observar que, se por um lado, esse personagem é marcado pelo discurso terapêutico, sendo a identidade dele fundada na narrativa do sofrimento psíquico. Por outro lado, ele representa, ao mesmo tempo, uma espécie de esgotamento do discurso terapêutico e da narrativa do sofrimento. Se em Tony, o discurso terapêutico aparece extenuado; em Walter White, ele aparenta estar completamente ultrapassado.

Vale enfatizar que esse esgotamento do discurso terapêutico coloca em questão o próprio modelo de herói proposto por Vogler (2006), posto que não haveria mais um conflito interior a ser superado através de um aprendizado que conduziria ao crescimento pessoal. Talvez essa seja a razão pela qual haja um certo estranhamento diante desses nossos heróis contemporâneos, o que nos leva a pensar em um novo tipo de herói, cuja jornada precisa de novas formas de descrição.

Convém mencionar que outro elemento marcante na cultura contemporânea que pode ser observado a partir destes personagens, é a expressão radicalizada do

narcisismo, bem como o acentuado grau de violência. Especialmente no que diz respeito a Walter White, podemos reconhecer alguns pontos da análise dos processos de subjetivação contemporâneos propostos por Lasch (1983).

Para este autor, a organização social contemporânea encoraja comportamentos narcisistas. A organização social a partir de meados do séc. XX é, em sua opinião, marcada por uma crise social, desencadeada pelo desaparecimento gradual dos ideais do eu coletivos. Sem esses ideais que orientavam e justificavam as formas de agir no mundo, o sujeito privado dos recursos simbólicos, necessários para não cair em desamparo, encontra refúgio naquilo que lhe resta, seu próprio eu. Instaure-se, assim, uma cultura do narcisismo onde cada um traça sua própria estratégia de sobrevivência sem levar em consideração qualquer compromisso social. Ao lado dos ideais do eu coletivo, esvaziam-se também o valor da tradição e o sentido histórico como um todo, acarretando uma drástica mudança no sentido do tempo histórico. Sem o passado como guia para orientar as ações do presente, a sensação que fica é a de um futuro completamente imprevisível, incerto e, portanto, ameaçador. Diante disso, resta ao sujeito apenas o aqui e o agora. Esse modo de operar diante dessa organização social particular é definido por Lasch (1983), como narcisismo patológico.

Diante disso, poderíamos nos perguntar se esse novo herói sem conflitos e sem moral, ilustrado especialmente por Walter White, não representaria uma idealização do narcisismo, enquanto modo de subjetivação. Afinal, não seria exatamente essa esperança de liberação do padecimento aquilo que o torna atraente?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMC TV. **Breaking Bad**. <http://www.amctv.com/shows/breaking-bad/about>. Acesso em 18 de dez. 2014.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: **Aristóteles**: vida e obra. Traduzido por Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.

BAKER, Jennifer. The unhappiness of Tony Soprano: an ancient analysis. *In*: Greene, Richard & Vernezze, Peter (orgs.). **The Sopranos and Philosophy: I kill therefore I am**. Série “Popular Culture and Philosophy”. Vol. 7. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court Publishing Company, 2004.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16ª edição. Paz e Terra: 2002.

BIRMAN, Joel. **Dor e sofrimento num mundo sem mediação**. Estados Gerais da Psicanálise: II Encontro Mundial. Rio de Janeiro: 2003.

_____. **Mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BOSCO, Ângelo Marcos. **Sucessos que não ocorrem por acaso**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução por Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CHASE, David. **Família Soprano** (*The Sopranos*). [Seriado-vídeo]. Produção e direção de David Chase (HBO). Estados Unidos, 1999-2007. 86 episódios, 6 temporadas. color. son.

CINEDRAMARTUGIA. **Família Soprano (The Sopranos)**. Temporada 1, Episódio 1 – Piloto da Série (2). 11 de nov. 2010.
<http://cinedramaturgia.blogspot.com.br/2010/11/familia-soprano-sopranos-temporada-1.html>. Acesso em 04 de nov. 2014.

CORSO, Diana Lichenstein & CORSO, Mário. **Fadas no Divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CIRIBELLI, Cláudia. O uso de droga no DSM: uma revisão histórica. In: **Revista Clínica & Cultura**, vol. 1, n. 1, ago-dez 2012.

CUNHA, Eduardo Leal. **Indivíduo Singular Plural**: a identidade em questão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ESTADÃO. **Dono do Megaupload é preso na Nova Zelândia.** 20 de jan. 2012.
<http://blogs.estadao.com.br/link/dono-do-megaupload-e-presno-na-nova-zelandia/>.
 Acesso em 08 de ago. 2015.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói.** Coleção Primeiros Passos, vol. 139. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1984.

FREUD, Sigmund. Personagens Psicopáticos no Palco (1942 [1905 ou 1906]). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol. VII.** Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GINI, Al. Bada-Bing and nothingness: murderous melodrama or morality play? In: Greene, Richard & Vernezz, Peter (orgs.). **The Sopranos and Philosophy: I kill therefore I am.** Série “Popular Culture and Philosophy”. Vol. 7. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court Publishing Company, 2004.

GILLIGAN, Vicent. **Breaking Bad: A Química do Mal** (*Breaking Bad*). [Seriado-vídeo]. Produção e direção de Michelle MacLaren e outros (AMC). Estados Unidos, 2008-2013. 63 episódios, 5 temporadas. color. son.

GOOGLE SITES. IMDB: **O que é a Internet Movie Data Base?**
<https://sites.google.com/site/imdbentidadeseatributos/home/imdb---o-que-e>. Acesso em 30 de out. 2014.

HBO GO. www.hbogo.com.br. Acesso em 30 de out. 2014.

HOOK, Sydney. **Os heróis através da história**. Tradução de J. C. Ribeiro Penna. São Paulo: Editora Universitária Ltda., 1945.

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Saving the Modern Soul**: therapy, emotions and the culture of self-help. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2008.

IMDB. **Breaking Bad Awards**.

http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards?ref_=tt_awd. Acesso em 30 de out. 2014.

_____. **Família Soprano Awards**.

http://www.imdb.com/title/tt0141842/awards?ref_=tt_awd. Acesso em 30 de out. 2014.

_____. **Highest Rated TV Series**.

http://www.imdb.com/search/title?at=0&sort=user_rating&title_type=tv_series. Acesso em 30 de out. 2014.

_____. **Mister Rogers' Neighborhood**. <http://www.imdb.com/title/tt0062588/>. Acesso em 08 de ago. 2015.

LASCH, Christopher. **A Cultura do Narcisismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LIGADO EM SÉRIE. **As 100 melhores séries da história segundo jornalistas brasileiros**. 28 de out. 2014. <http://www.ligadoemserie.com.br/2014/10/as-100-melhores-series-da-historia-segundo-jornalistas-brasileiros/>. Acesso em 30 de out. 2014.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MINHA SÉRIE. **Game of Thrones passa The Sopranos como a série mais bem-sucedida da HBO!** 06 de jun. 2014. <http://www.minhaserie.com.br/novidades/17302-game-of-thrones-passa-the-sopranos-como-serie-mais-bem-sucedida-da-hbo>. Acesso em 30 de out. 2014.

NEUROCIÊNCIAS. **Doença de Huntington**. <http://www.neurociencias.org.br/pt/546/doenca-de-huntington/>. Acesso em 20 de ago. 2015.

OLHAR DIGITAL. **Com forte crescimento internacional, Netflix supera 60 milhões de usuários**. 15 de abr. 2015. <http://olhardigital.uol.com.br/pro/noticia/com-forte-crescimento-internacional-netflix-supera-60-milhoes-de-usuarios/48000>. Acesso em 08 de ago. 2015.

OMELETE. **Família Soprano é a série mais bem escrita segundo o sindicato de roteiristas de Hollywood**. 06 de jun. 2013. http://omelete.uol.com.br/series-e-tv/familia-soprano-e-a-serie-mais-bem-escrita-segundo-a-associacao-de-roteiristas/#.VFJyj_l4pKA. Acesso em 30 de out. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. Coleção Primeiros Passos, vol. 151. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1996.

RODRIGUES, Sônia. **Como escrever séries**: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Aleph, 2014.

RÜDIGER, Francisco. **Literatura de Autoajuda e Individualismo**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade UFRGS, 1995.

SENNETT, Richard. **A Corrosão do Caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Tradução de Marcos Santarrita. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SEPINWALL, Allan. *All due respect... The Sopranos changes everything*. In: **The Revolution Was Televised**: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever. New York, NY: Touchstone, 2013.

SÉRIE MANÍACOS. **Breaking Bad – 5x01: Live Free or Die** [Season Premiere]. 19 de jul. 2012. <http://www.seriemaniacos.tv/breaking-bad-5x01-live-free-or-die-season-premiere/>. Acesso em 8 de ago. 2015.

_____. **Breaking Bad – 5x03: Hazard Pay**. 01 de ago. 2012. <http://www.seriemaniacos.tv/breaking-bad-5x03-hazard-pay/>. Acesso em 8 de ago. 2015.

SHOWALTER, Elaine. **Histórias Histéricas: a histeria e a mídia moderna**. Tradução de Heliete Vaitsman. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TECNOBLOG. **Pirate Bay sai do ar, provavelmente não pela última vez**. <https://tecnoblog.net/24439/pirate-bay-sai-do-ar-provavelmente-nao-pela-ultima-vez/>. Acesso em 08 de ago. 2015.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: estruturas míticas para escritores. Tradução por Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VULTURE. ***For HBO, Game of Thrones Ratings Second Only to The Sopranos***. 06 de jun. 2013. <http://www.vulture.com/2013/06/game-of-thrones-huge-ratings-chart.html>. Acesso em 30 de out. 2014.

_____. ***The Best Tv Shows on Amazon Prime***. 22 de out. 2014. <http://www.vulture.com/2014/10/best-tv-shows-on-amazon-prime.html>. Acesso em 30 de out. 2014.

WGA: ***Writers Guild of America, West*** (site oficial do Sindicato dos Roteiristas dos EUA). <http://www.wga.org/content/default.aspx?id=4925>. Acesso em 30 de out. 2014.

101 Best Written TV Series

1. **THE SOPRANOS**
Created by David Chase
2. **SEINFELD**
Created by Larry David & Jerry Seinfeld
3. **THE TWILIGHT ZONE (1959)**
Season One writers: Charles Beaumont, Richard Matheson, Robert Presnell, Jr., Rod Serling
4. **ALL IN THE FAMILY**
Developed for Television by Norman Lear, Based on *Till Death Do Us Part*, Created by Johnny Speight
5. **M*A*S*H**
Developed for Television by Larry Gelbart
6. **THE MARY TYLER MOORE SHOW**
Created by James L. Brooks and Allan Burns
7. **MAD MEN**
Created by Matthew Weiner
8. **CHEERS**
Created by Glen Charles & Les Charles and James Burrows
9. **THE WIRE**
Created by David Simon
10. **THE WEST WING**
Created by Aaron Sorkin
11. **THE SIMPSONS**
Created by Matt Groening, Developed by James L. Brooks and Matt Groening and Sam Simon
12. **I LOVE LUCY**
"Pilot," Written by Jess Oppenheimer & Madelyn Pugh & Bob Carroll, Jr.
13. **BREAKING BAD**
Created by Vince Gilligan
14. **THE DICK VAN DYKE SHOW**
Created by Carl Reiner
15. **HILL STREET BLUES**
Created by Michael Kozoll and Steven Bochco
16. **ARRESTED DEVELOPMENT**
Created by Mitchell Hurwitz
17. **THE DAILY SHOW WITH JON STEWART**
Created by Madeleine Smithberg, Lizz Winstead; Season One – Head Writer: Chris Kreski; Writers: Jim Earl, Daniel J. Goor, Charles Grandy, J.R. Havlan, Tom Johnson, Kent Jones, Paul Mercurio, Guy Nicolucci, Steve Rosenfield, Jon Stewart
18. **SIX FEET UNDER**
Created by Alan Ball
19. **TAXI**
Created by James L. Brooks and Stan Daniels and David Davis and Ed Weinberger
20. **THE LARRY SANDERS SHOW**
Created by Garry Shandling & Dennis Klein
21. **30 ROCK**
Created by Tina Fey
22. **FRIDAY NIGHT LIGHTS**
Developed for Television by Peter Berg, Inspired by the Book by H.G. Bissinger
23. **FRASIER**
Created by David Angell & Peter Casey & David Lee, Based on the Character "Frasier Crane" Created by Glen Charles & Les Charles

24. FRIENDS

Created by Marta Kauffman & David Crane

25. SATURDAY NIGHT LIVE

Season One writers: Anne Beatts, Chevy Chase, Al Franken, Lorne Michaels, Marilyn Suzanne Miller, Paul Mooney, Garrett Morris, Michael O'Donoghue, Herb Sargent, Tom Schiller, Rosie Shuster, Alan Zweibel

26. THE X-FILES

Created by Chris Carter

27. LOST

Created by Jeffrey Lieber and J.J. Abrams & Damon Lindelof

28. ER

Created Michael Crichton

29. THE COSBY SHOW

Created by Ed Weinberger & Michael Leeson and William Cosby, Jr., Ed. D.

30. CURB YOUR ENTHUSIASM

Created by Larry David

31. THE HONEYMOONERS

Season One writers: Herbert Finn, Marvin Marx, A.J. Russell, Leonard Stern, Walter Stone, Sydney Zelinka

32. DEADWOOD

Created by David Milch

33. STAR TREK

Created by Gene Roddenberry

34. MODERN FAMILY

Created by Steven Levitan & Christopher Lloyd

35. TWIN PEAKS

"Pilot," Written by Mark Frost & David Lynch

36. NYPD BLUE

Created by David Milch & Steven Bochco

37. THE CAROL BURNETT SHOW

Season One: Written by Bill Angelos, Stan Burns, Don Hinkley, Buz Kohan, Mike Marmer, Gail Parent, Kenny Solms, Saul Turteltaub; Writing Supervised by Arnie Rosen

38. BATTLESTAR GALACTICA (2005)

Developed by Ronald D. Moore, Based on the Series *Battlestar Galactica* Created by Glen A. Larson

39. SEX & THE CITY

Created by Darren Star, Based on the Book by Candace Bushnell

40. GAME OF THRONES

Created by David Benioff & D. B. Weiss, Based on *A Song of Ice and Fire* by George R. R. Martin

41. THE BOB NEWHART SHOW

Created by David Davis and Lorenzo Music

YOUR SHOW OF SHOWS

Season One: Written by Mel Tolkin, Lucille Kallen, Max Liebman

43. DOWNTON ABBEY

Created by Julian Fellowes

LAW & ORDER

Created by Dick Wolf

THIRTYSOMETHING

Created by Marshall Herskovitz & Edward Zwick

46. HOMICIDE: LIFE ON THE STREET

Created by Paul Attanasio, Based on the Book *Homicide: A Year on the Killing Streets* by David Simon

ST. ELSEWHERE

Created by Joshua Brand & John Falsey, Developed by Mark Tinker / John Masius

48. HOMELAND

Developed by Howard Gordon & Alex Gansa, Based on the Original Israeli Series *Prisoners of War* by Gideon Raff

49. BUFFY THE VAMPIRE SLAYER

Created by Joss Whedon

50. THE COLBERT REPORT

Season One writers: Mike Brumm, Stephen Colbert, Rich Dahm, Eric Drysdale, Peter Gwinn, Jay Katsir, Laura Krafft, Allison Silverman

THE GOOD WIFE

Created by Robert King & Michelle King

THE OFFICE (UK)

Created by Ricky Gervais & Stephen Merchant

53. NORTHERN EXPOSURE

Created by Joshua Brand & John Falsey

54. THE WONDER YEARS

Created by Neal Marlens & Carol Black

55. L.A. LAW

Created by Steven Bochco & Terry Louise Fisher

56. SESAME STREET

Created by Joan Ganz Cooney

57. COLUMBO

Created by Richard Levinson & William Link

58. FAWLT Y TOWERS

Written by John Cleese & Connie Booth

THE ROCKFORD FILES

Created by Roy Huggins and Stephen J. Cannell

60. FREAKS AND GEEKS

Created by Paul Feig

MOONLIGHTING

Created by Glenn Gordon Caron

62. ROOTS

Written by William Blinn, M. Charles Cohen, Ernest Kinoy, James Lee; Based on the Book by Alex Haley

63. EVERYBODY LOVES RAYMOND

Created by Philip Rosenthal

SOUTH PARK

Created by Matt Stone & Trey Parker

65. PLAYHOUSE 90

Season One writers: Edna Anhalt, Edmund Beloin, Harold Jack Bloom, Marc Brandel, George Bruce, James P. Cavanagh, Whitfield Cook, Helen Doss, Scott Fitzgerald, Devery Freeman, Frank D. Gilroy, Helen Howe, Speed Lamkin, Ernest Lehman, Herbert Little, Jr., Don Mankiewicz, Elick Moll, Paul Monash, Dean Reisner, Norman Retchin, Selma Robinson, William Sackheim, Rod Serling, Leonard Spigelgass, Leslie Stevens, Brandon Thomas, David Victor, Charles M. Warren, Hagar Wilde, Cornell Woolrich

66. DEXTER

Developed for Television by James Manos, Jr., Based on the Novel *Darkly Dreaming Dexter* by Jeff Lindsay

THE OFFICE (US)

Created by Ricky Gervais & Stephen Merchant, Developed by Greg Daniels, Based on the BBC Series *The Office*

68. MY SO-CALLED LIFE

Created by Winnie Holzman

69. THE GOLDEN GIRLS

Created by Susan Harris

70. THE ANDY GRIFFITH SHOW

Episode 1, "The New Housekeeper," Written by Jack Elinson and Charles Stewart

71. 24

Created by Joel Surnow & Robert Cochran

ROSEANNE

Created by Matt Williams, Based on a Character Created by Roseanne Barr

THE SHIELD

Created by Shawn Ryan

74. HOUSE

Created by David Shore

MURPHY BROWN

Created by Diane English

76. BARNEY MILLER

Created by Danny Arnold & Theodore J. Flicker

I, CLAUDIUS

Written by Robert Graves and Jack Pulman

78. THE ODD COUPLE

Episode 1, "The Fight of the Felix," Written by Peggy Elliott & Ed Scharlach

79. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS

Season One writers - Gwen Bagni, Samuel Blas, Robert Bles, Ray Bradbury, Richard Carr, James Cavanagh, Eustace Cockrell, Francis Cockrell, Marian Cockrell, John Collier, Robert C. Dennis, Mel Dinelli, Stanley Ellin, Fred Freiberger, Irwin Gielgud, Gina Kaus, Terence Maples, Richard Pedicini, Louis Pollock, Joseph Ruscoll, A.J. Russell, Stirling Silliphant, Andrew Solt, Harold Swanton, Victor Wolfson, Cornell Woolrich

MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS

Conceived and Written by Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Neil Innes, Terry Jones, Michael Palin

STAR TREK: THE NEXT GENERATION

Created by Gene Roddenberry

UPSTAIRS, DOWNSTAIRS

Created by Jean Marsh and Eileen Atkins

83. GET SMART

"Pilot," Written by Mel Brooks and Buck Henry

84. THE DEFENDERS

Created by Reginald Rose

GUNSMOKE

Episode 1, "Matt Gets It," Written by Charles Marquis Warren & John Meston

86. JUSTIFIED

Developed for Television by Graham Yost, Based on the Short Story "Fire in the Hole" by Elmore Leonard

SGT. BILKO (THE PHIL SILVERS SHOW)

Created by Nat Hiken

88. BAND OF BROTHERS

Written by Erik Bork, E. Max Frye, Tom Hanks, Erik Jendresen, Bruce C. McKenna, John Orloff, Graham Yost; Based on the Book by Stephan E. Ambrose

89. ROWAN & MARTIN'S LAUGH-IN

Season One: Written by Chris Beard, Phil Hahn, John Hanrahan, Coslough Johnson, Paul Keyes, Marc London, Allan Manings, David Panich, Hugh Wedlock, Digby Wolfe

90. THE PRISONER

Premiere Episode: Written by George Markstein and David Tomblin

91. ABSOLUTELY FABULOUS (UK)

Episode 1, "Fashion," Written by Jennifer Saunders, Based on an Original Idea by Jennifer Saunders & Dawn French

THE MUPPET SHOW

Season One: Written by Jack Burns, Jim Henson, Jerry Juhl, Marc London

93. BOARDWALK EMPIRE

Created by Terence Winter, Based on the Book *Boardwalk Empire* by Nelson Johnson

94. WILL & GRACE

Created by David Kohan & Max Mutchnick

95. FAMILY TIES

Created by Gary David Goldberg

96. LONESOME DOVE

Teleplay by Bill Wittliff, Based on the Novel *Lonesome Dove* by Larry McMurtry

SOAP

Created by Susan Harris

98. THE FUGITIVE

Episode 1, "Where the Action Is," Written by Harry Kronman

LATE NIGHT WITH DAVID LETTERMAN

Season One: Writing Supervised by Merrill Markoe, Writers: Andy Breckman, Tom Gammill, David Letterman, Richard Morris, Gerard Mulligan, Max Pross, Karl Tiedemann, Steve Winer

LOUIE

Season One: Written and Directed by Louis C.K.

101. OZ

Created by Tom Fontana

Voted by the members of the
Writers Guild of America, West and Writers Guild of America, East



**WRITERS
GUILD OF
AMERICA, WEST**



**WRITERS
GUILD
of AMERICA
EAST**

Program Sponsor

